

P11 507 (d)

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 34
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: VASILE DRĂGUȚ; *Redactor șef adjunct:* RĂZVAN THEODORESCU; *Membri:* THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, REMUS NICULESCU, PAUL PETRESCU, SORIN ULEA, GHEORGHE VIDA; *Secretar științific de redacție:* MARIUS TĂTARU; *Secretar de redacție:* DANIELA ARTĂREANU.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ** (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESA, P. O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament anual este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția: Calea Victoriei 196, București, R-71101, c. p. 22—129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 34

1987

S U M A R

Not cercetări asupra artei românești din secolele XVII și XVIII

CARMEN ELENA POPESCU, MARINA ILEANA SABADOS, AL. MAREȘ,	Zoomorf și antropomorf. Polisemantismul plasticii monumentale brîncovenești	3
	Ursul — un zugrav moldovean de la începutul secolului al XVIII-lea	15
	Un desen al lui Udriște Năsturel reprezentînd propria sa stemă heraldică	28

Secolul al XIX-lea

MIHAI ISPIR,	Ștefan Emilian și prezența gustului neoclasic în arhitectura secolului al XIX-lea din România . . .	33
GHEORGHE VIDA,	Aspecte ale receptării artei europene în Transilvania secolului al XIX-lea (I)	40
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Artă portretului în fotografia secolului al XIX-lea .	53

Secolul al XX-lea

IOANA VLASIU,	„Noul clasicism” al anilor '20 sau echivocul sincronismului	70
RUXANDRA JUVARA MINEA,	— Vitold Rola Piekarski — un grafician uitat și legăturile sale europene	75

CRONICA

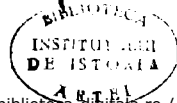
A V-a sesiune anuală a Comitetului Național Român de Istoria Artei (București, 26—27 mai 1986) (Ruxandra Juvara Minea) . . .	89
--	----

RECENZII

École du Louvre, „Metodele științifice în studiul și conservarea operelor de artă”, Paris, 1985, 250 p. (Liviu Lăzărescu)	92
---	----

NOTE DE LECTURĂ

Note de lectură (Vasile Drăguț)	94
<u>Tancred Bănățeanu</u> (Paul Petrescu)	99



Noi cercetări asupra artei românești din secolele XVII și XVIII

ZOOMORF ȘI ANTROPOMORF POLISEMANTISMUL PLASTICII MONUMENTALE BRÎNCOVENEȘTI

de CARMEN ELENA POPESCU

La sărbătoarea Crăciunului în 1676, Miron Costin și fiii săi aveau să dăruiască familiei domnitorului Antonie Ruset un labirint¹: cu mirare îi este oricui să afle de neobișnuitul dar, pe care noi îl pomenim întru început întocmai ca pe o închegare metaforică a studiului de față.



Adesea, încercîndu-se o definire a suflului novator din arta brîncovenească, acesta a fost identificat cu noile valențe ale aparatului decorativ. La cumpăna dintre Occident și Orient, ca dublă sursă ce marchează lumea decorativului brîncovenesc, arta proaspăt rodită închipuie o fericită îngemănare dintre tradiție și elementul nou. Prețiozitate de tentă aulică, ori vitalitate frustă între o traducere nu atît „pe înțelesul tuturor” cît „pe puțința tuturor” prin popularitatea ce și-o va cîștiga noul stil —, decorativul brîncovenesc înseamnă exuberanță, asimilare fecundă a lecției trecutului artistic și, deopotrivă, a contemporaneității exterioare. Este o sărbătoare a ornamentului, o bucurie și nicidecum o beție a sa — pentru că, demn de reținut acest lucru, arta brîncovenească nu cade în decorativism, în goala decorativitate stufoasă ca un semn de *horror vacui*. Există o proporție fericită între ornament și structura care-l suportă, elementul decorativ fiind un accent organic integrat întregului, nu o acaparare, ci o subliniere.

Apetența pentru „ornatus” e certă, fiind de întîlnit nu numai în arta epocii, ci și în literatura ce se scrie acum (ce va cultiva fraza îndelung elaborată, într-un text adesea cu valențe retorice — anume am împrumutat din instrumentarul de termeni ai Retoricii pe cel de „ornatus” pentru a defini o viziune culturală ce o credem a fi specifică artei și epocii brîncovenești) și, mai mult, această apetență se regăsește cu reflexe evidente — și în felul de viață, ca sensibilitate interioară făcută manifestă în relația cu lumea înconjurătoare. Se poate sesiza în acest apetit al epocii o trăsătură barochizantă, o altă modalitate de exprimare a consonanței cu vremurile — o latură a „barocului ortodox post-bizantin” cum îl numește Răzvan Theodorescu². Gustul pentru „ornatus” trimite mai degrabă către o atitudine barocă, neavînd nici pretenția nici orientarea pentru o edificare a unei arte propriu-zis baroce. Vorbind despre o astfel de atitudine ne revine în minte labirintul — ca siglă ori cheie de citire a fenomenului, meandrele sale conducînd deopotrivă elaborarea densă a frazei încărcată de metaforă, cît și traseul bogat al compoziției plastice decorative. Sub semnul labirintului — cu o trimitere mult mai directă, de data aceasta, la labirintul dăruit de Miron Costin — va

¹ Miron Costin, *Opere*, II, Edit. pentru literatură, București, 1975 (ediția îngrijită de P. P. Panaitescu).

² R. Theodorescu, *Gusturi și atitudini baroce la români în sec. al XVIII-lea*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria Artă plastică, 1981.

sta și preocuparea atentă pentru peisaj și grădină. Epoca brîncovenească cultivă cu pricepere și aplecare arta grădinii (să luăm drept pildă palatele Brîncoveanului — peisajul ca prelungire arhitecturală a palatului sau palatul ca împietrire a vegetalului).

Sub auspiciile acestei viziuni, fructificare de împrumut dar și legitimă continuitate, epoca brîncovenească va uza cu precădere de loggie și foișor, ca punte de legătură a interio-

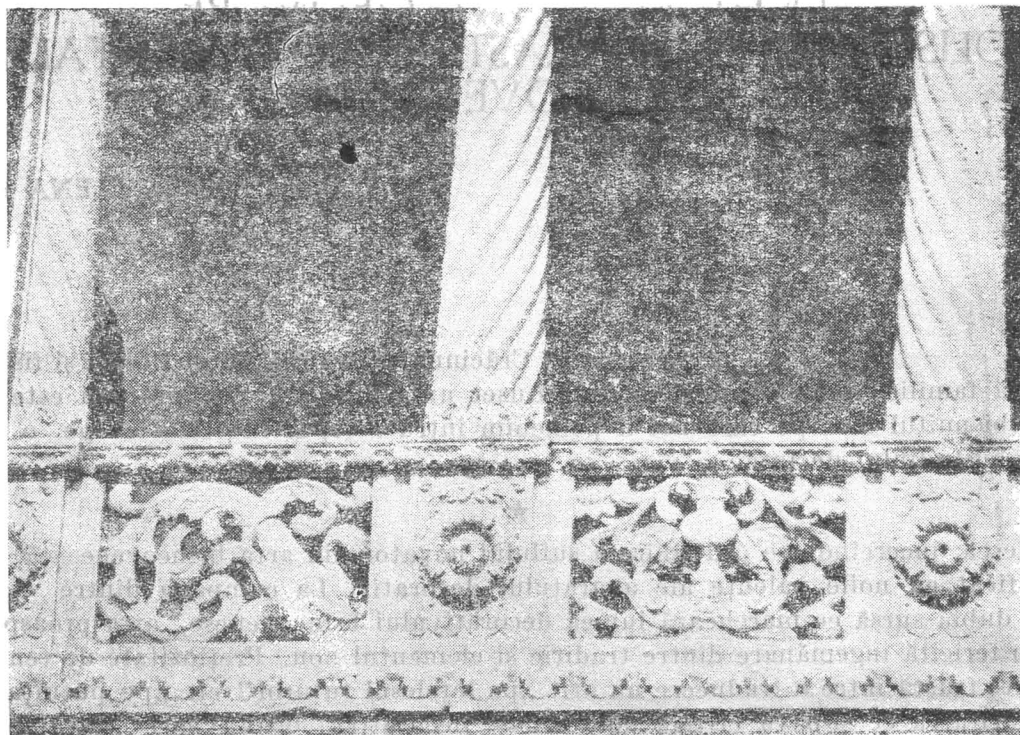


Fig. 1. — Mogosoaia (1702) — loggia, detaliu.

rului cu exteriorul; aceeași procedură va fi de întâlnit și pentru arhitectura religioasă, încă din epoca lui Matei Basarab generalizîndu-se pridvorul deschis.

La îngemănarea spațiului dinăuntru cu exteriorul, foișorul, loggia ori pridvorul vor fi cu precădere destinate de a suporta compozițiile decorative dezvoltate de plastica brîncovenească: apare firesc ca accentul, cel mai pregnant ornamentat, să fie distribuit în aceste zone, închipuind o trecere molecomă de la lumea împietrită a portalelor, balustradelor, capitulelor către adevăratul tumult al naturii.

Dar poate problema cea mai interesantă ce se poate pune în legătură cu ponderea căpătată de plastica brîncovenească este cea a unei reconsiderări ierarhice, derivată dintr-o chestiune de dogmă. Ponderea însemnată a sculpturii decorative se face simțită și în noua viziune ce va cristaliza vocabularul, infinit mai bogat, al acestei plastici: aparat ornamental tehnică, compoziție.

Din punct de vedere al aparatului ornamental, deși nu întru totul inedite în sculptura Țării Românești, reprezentările zoomorfe și antropomorfe pot fi citite ca una din principalele înnoiri din plastica epocii. Repertoriul lor, fără a fi de o mare varietate, suportă o clasificare: motivele „reale”, căci să nu uităm noua orientare a timpului și interesul mai mare acordat acum realității, cuprind reprezentări de tipul celor de pe capitele coloanelor din pridvorul bisericii Colțea — capra și oaia (fig. 4, 5) — delfinul (fig. 1), pasărea, șarpele, cerbul (fig. 8), leul, sau chipurile de evangheliști și prooroci cum apar în etitoriile spătarului Cantacuzino; motive fantastice, rezultate dintr-o îngemănare de regnuri, fie că este vorba de stranii combinații de părți animaliere — să cităm, drept exemplu, grifonii de pe chenarul ferestrei de la absida bisericii din Cotmeana (fig. 6) — fie elementul (zoo sau antropomorf) suferă o contaminare cu vegetalul, așa cum prinde viață lupul fitomorf de pe un capitel din

pridvorul Colței, sau numeroși balauri „vegetali” ce animă chenarele ferestrelor. În aceeași serie a plăsmuirilor fantastice, deși cu un alt suport, s-ar putea include și motivul capului de inger cu aripi — stranie abreviere împodobind ferestrele a numeroase biserici de epocă;



Fig. 2. — Pelicanul și puii săi—capitelul unei coloane din pridvorul bisericii Colțea (1702).



Fig. 3. — Leul — detaliu capitel, pridvorul bisericii Colțea (1702).

o nouă rubrică cuprinde reprezentările de steme: sculptate mai ales în cimpul amplu al pisanilor bogat ilustrate în epoca lui Șerban Cantacuzino, acum motivele heraldice sînt „o adevărată metaforă a ambițiilor imperiale ale domnitorului”³, perpetuate fiind și mai tîrziu în epocă brincovenească (trimiterea alegorizantă pare a fi o constantă în mentalitatea timpului: numeroase exemple din literatură, dintre cele mai directe fiind chiar acele „versuri la stemă”, apoi apetitul pentru prevestirile din calendarele astrologice în circulație⁴ etc. ...). Ca ultim aspect, se cere luată în considerare încărcătura simbolică pe care o comportă unele compoziții. Să amintim, în legătură cu pregnanța deosebită pe care o capătă acum limbajul formal al artelor plastice și decorative, de ierarhizarea simțurilor pe care Miron Costin o face, în spirit aristotelic, conferind superioritate deplină văzului — citim în *Letopiseț* „iară vederea den toate așadză într-adevăr gîndul nostru și ce se vede cu ochii nu încape să hie indoială în cunoștință”⁵.



Sporind vitalitatea vegetației abundente din plastica în piatră, iese la iveală printre vrejuri și frunze o mică lume — ființe văzute ori nemaivăzute, împletind spiritul de observație cu imaginația. Privitorul poate nu va avea aceeași surpriză totală pe care i-o stîrnește fauna densă a iconostaselor — palpitînd de viață, o proliferare atît de fecundă încît, chiar dacă se pot găsi numeroase repere în real, se deschide o dimensiune mai degrabă fabuloasă a acestui real debordînd de vitalitate. Piatra, se pare, nu se lasă într-o aceeași măsură animată ca lemnul (pe de altă parte, domeniul bogat al iconostaselor are o prioritate atît în timp, puternic afirmat în anii de domnie ai lui Matei Basarab, cît și în repertoriul constituit⁶); nu este numai dificultatea de a minui materialul, a cărui rezistență este tot mai

³ Dan Ionescu, *Șerban Cantacuzino et la restauration byzantine. Un idéal a travers ses images*, în „Etudes byzantines et postbyzantines”, I, 1979, p. 243—244.

⁴ Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în sec. XVI—XVIII*. București, 1983, p. 87—88.

⁵ Miron Costin, *Opere, Letopisețul Țării Moldovei de la*

Aaron Vodă încoace ..., București, 1958 (ediție îngrijită de P. P. Panaitescu), p. 142.

⁶ Nu este aici locul să dezvoltăm această chestiune, de altfel temeinic studiată de Florentina Dumitrescu, *Trăsături specifice ale sculpturii în lemn brincovenești*, în *Pagini de vechi artă românească*, vol. II, București, 1972.

mult speculată și modulată de mina meșterilor de acum, sobrietatea aparentă avându-și rădăcinile și în tradiția artistică care a operat limitativ (prin limită înțelegind mai ales granițele fixate de dogma ortodoxă), agreind cu precădere geometricul și vegetalul. Pe de altă parte, o dată cu rapida expansiune a vrejurilor vegetale investite cu exuberanța unui suflu vital — o autonomizare a ființării, aproape echivalentă cu „despietirea” ornaamentului —, apare firesc ca acest suflu să ajungă la o manifestare mai evidentă, la o adevărată trezire la viață împlinită prin reprezentările zoomorfe și antropomorfe. Prin tratare tehnică și integrare compozițională, ființele ce vor popula de acum înainte plastica brincovenească par a fi desprinse din vegetal, ca mărturie a legăturii tainice, păstrind un statut ambiguu jumătate plantă/jumătate om sau animal. Desigur nu acestea sînt treptele genezei reale a faunei brincovenești dar integritatea compoziției suscită imaginația și pe alte făgașuri; la această deviere a gândului ne îndeamnă și o legendă populară despre facerea lumii, parcă anume mulată pe insuflarea de viață în piatra brincovenească: „Pînă nu a fost lumea și era numai o apă mare, s-a gîndit Dumnezeu să facă lumea cît mai degrabă. Dar nu știa ce fel de lume și cum să o facă. Și se mai supăra Dumnezeu că nu avea nici frați, nici prieteni. De minie, și-a aruncat baltagul în apa cea mare. Și ce să vezi, din baltag cresc un arbore mare, iar sub arbore ședea dracul rîzînd și zicea: — Bună ziua, frate dragă. Tu frați n-ai, tu prieteni n-ai; dar eu vreau să mă fac frate și prieten cu tine ... Dumnezeu făcu lumea și dracul se bucura tare de ea și zicea: — Iei sub pom voi ședea eu, și tu, frate dragă, caută-ți alt lăcaș. Dumnezeu s-a supărat pentru aceasta și a zis: — Tu ești prieten rău. Nu-mi mai trebuiești, du-te de aici; Atunci veni un taur mare și luă pe dracul. Iar de pe pomul cel mare a căzut carne pe pămînt și din frunzele arborelui s-au făcut oamenii. Așa a făcut Dumnezeu lumea și oamenii”⁷.

În anii de domnie ai lui Matei Basarab, la Golești, la Vieroși, la Pinu, începe să se contureze timid alfabetul faunei brincovenești. Păsări sau patrupede, figuri omenești și ființe hibride își fac de-acum apariția tot mai des în ornamentica plasticii în piatră; însă nici în epoca brincovenească propriu-zisă, nici mai tîrziu (în anii de perpetuare a stilului) această lume în miniatură plămuită la finele veacului al XVII-lea nu va cunoaște o deplină proliferare, limitată fiind atît în varietatea motivelor cît și în expansiunea efectivă a acestora pe suprafața de decorat. Cu tot numărul redus de reprezentări formale, fauna plasticii brincovenești are aparența unei bogate diversități, datorate libertății de tratare a aceluiași motiv și, totodată, compunerii ingenioase a unităților decorative organice integrate în abundența vegetației. Reduse la număr, reprezentările zoomorfe și antropomorfe sînt redevabile unei structuri stratificate a realității: o realitate „reală”, atestînd un gust nou de aplecare asupra naturii, și o realitate imaginară ce pendulează între exotismul fabulos și fantasticul bestiarelor medievale, ca marcă a creativității locale, dar și a interpretării unor împrumuturi formale din arta orientală și occidentală. Interesul pentru natură este desigur un element nou în viziunea care stă la baza constituirii instrumentarului de motive în epocă; infiltrată timid, aplecarea către studiul realității, în consonanță cu spiritul novator al vremii, supus marilor deschideri, nu ajunge la o vădită concretizare așa cum se va manifesta mai tîrziu la cumpăna dintre secolele XVIII și XIX (o cumpănă nu doar a veacurilor, ci și de epoci culturale pentru țările române), cînd în caietul de modele al lui Radu Zugravu își vor face loc (totuși încă stingace) reprezentări de natură — notații directe la întîlnirea cu realitatea. Animalele sculptate de meșterii timpului vizează adesea o trimitere simbolică, iar în ceea ce privește reprezentarea figurii umane aceasta se mărginește la personaje biblice⁸: calul — apare într-o compoziție de tentă heraldică (afrontat cu un leu) în balustrada Foișorului lui Dionisie, mănăstirea Hurezi; capra — capitelul unei coloane din pridvorul bisericii Colțea (fig. 5); cerbul — chenarul portalului bisericii Toți Sfinții, Rimnicu Vilcea (fig. 8); cocoșul — chenarul portalului bisericii Toții Sfinții, Rimnicu Vilcea (fig. 8); corbul — este vorba de corbul

⁷ *Legende populare românești*, București, 1981, p. 90—91.

⁸ Inventarierea care urmează nu reprezintă o repertoriere completă a tuturor monumentelor, aceasta constituind obiectul unui studiu viitor.

heraldic, stemă a Țării Românești; ne permitem să-l includem printre reprezentările îndatorate realității, ținând cont de maniera în care apare sculptat: o imagine aproape fidelă a pasării, care-și capătă caracterul heraldic prin atributele anexate împodobind mai totdeauna pisană, corbul heraldic se regăsește și pe balustradele traforate ale logiilor și foișoarelor, pe console etc.; leul — motiv frecvent pentru baza chenarelor de portal, adesea prezent în

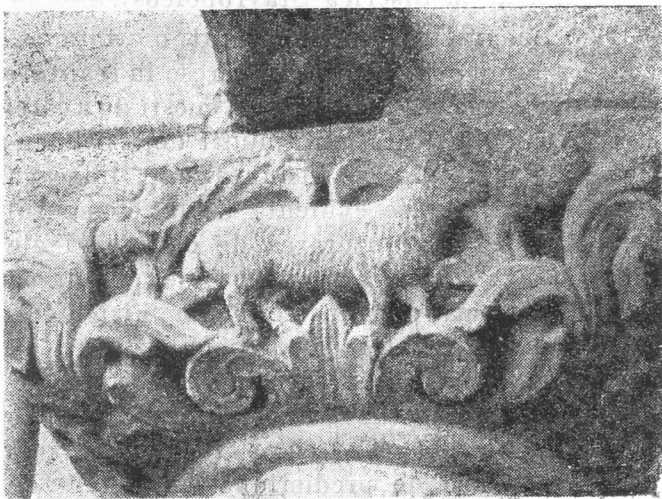


Fig. 4. — Oaia — capitelul unei coloane, pridvorul Colței (1702).

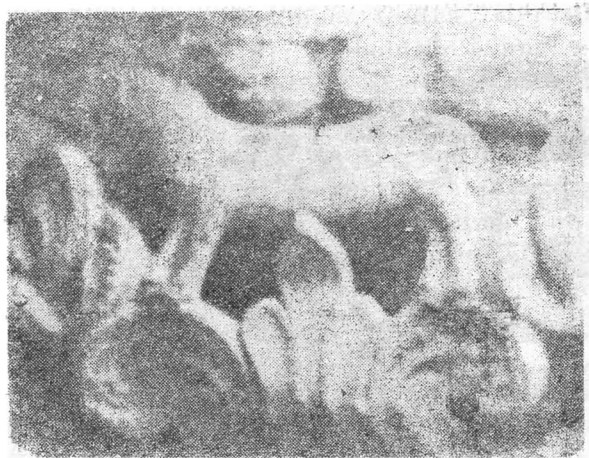


Fig. 5. — Capra, detaliu capitel, pridvorul bisericii Colței (1702).

varianta de leu rampant cu coada trecută printre picioare⁹. Apare la baza ancadramentului de portal: Berca, Mihai Vodă, Pantelimon, pe balustrade (Stravropoleos, Foișorul lui Dionisie), capitelele coloanelor (Colța, fig. 3) etc. Este de întâlnit și o variantă abreviată: capul de leu, care credem că ar putea ține în aceeași măsură și de lumea formelor imaginare, prin nefireasca trunchiere — portalurile de la Fundenii Doamnei, Sinaia; molcul — ca emblemă a lui Antim Ivireanul apare la ctitoria acestuia, sculptat deasupra ușii de intrare în biserică; oaia — ca pendant la capitelul cu capra, în pridvorul bisericii Colța (fig. 4); pasărea — reprezentată fie în chip generic, fie accentuându-i anume trăsături distinctive: un caz aparte în acest sens (delimitat clar prin conținutul simbolic) este cel al pelicanului — capitolul unei coloane din pridvorul bisericii Colța (fig. 2). Alte reprezentări: portalele de la Calvini, Rîmnicu Vilcea (fig. 8), coloane interioare la Berca, Rîmnicu Sărat, capitel al unei coloane din pridvor — Colța; șarpele — chenarul portalului bisericii Toți Sfinții, Rîmnicu Vilcea (fig. 8).

Deși foarte puțin numeroase, reprezentările antropomorfe, au o importanță crescută prin deosebita calitate a redării lor: prezențe singulare în plastica în piatră de pînă acum din Țara Românească, ele afirmă un meșteșug minuit cu precizie și știință a materialului, mărturie pentru nivelul atins de școlile de piatrărie. Ctitoriile marelui spătar Mihai Cantacuzino, a căror întregă decorație respiră acel suflu vitalizant, se animă cu plâsmuiri în piatră a unor ființe biblice, de o certă calitate artistică: este surprinzător cum, la început de drum (avînd în spate secole goale de tradiție, și o interdicție originară de a face „chip cioplit”) se poate citi o tehnică bine stăpînită, meșterul care-și simte materialul și, mai mult de atît, care stăpînește piatra pînă la a o face să suporte matricea umană. Desigur că a reprezenta motive zoomorfe înseamnă un mare pas înainte pentru plastica decorativă: se produce o deplasare de viziune, de la geometric la vegetal și apoi la animalier — o sciziune cu interdicția dogmatică; sciziunea va fi cu atît mai accentuată odată cu introducerea figurii umane în repertoriul de motive. Dacă dogmatic conjuncția cu materia înseamnă alterarea Formei inițiale, coruperea Ideii prin negativă materialitate, acum dintr-o perspectivă strict artistică (a nu se citi lipsită de conotații religioase) întîlnirea cu materia împlinește

⁹ Leul străjuind intrarea — de altfel o veche permanență în arta universală — este de o foarte posibilă sorginte dal-

mată în plastica monumentală a epocii brîncovenești (întîlnindu-se cont de dubla circulație: meșteri și, implicit, motive).

o fericită coexistență. Adăugind și tehnica de mare calitate — ce ajunge aproape să desprindă figura de fond printr-o rotunjire tridimensională — aceste prime reprezentări atropomorfe se așează la începuturile sculpturii figurative românești: mărturie stau ingerii ținând în mîini trîmbițe (Fundenii Doamnei), sau cărți (Sinaia), evangheliștii de pe portalul bisericii Colțea, sau cei doi profeți de deasupra intrării în biserică de la Sinaia. Includem în această categorie și reprezentarea tarelui Samson (balustrada pridvorului de la biserică Stavropoleos).

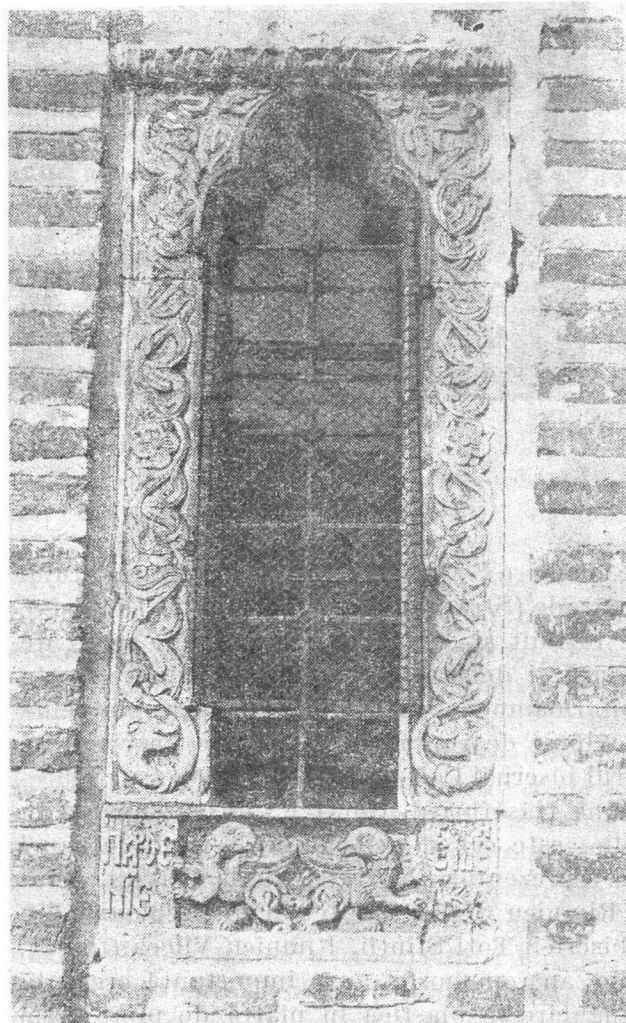


Fig. 6. — Grifoni adosați — fereastra absidei (an-cadrament 1711), Cotmeana (1387—89).

se dezvăluie a fi plămuite în această ambianță — oricum ar fi, prezența lor confirmă consonanța cu atmosfera generală de epocă, agreeate, fiind, în primul rînd, pentru o deosebită calitate de a decora (ornatus, nu decorativitate goală căci, după cum vom vedea, adesea comportă o trimitere în spatele acestei calități).

Ființele ce alcătuiesc compartimentul nou al aparatului decorativ sînt apariții hibride, pentru că întotdeauna cînd omul a încercat să-și reprezinte un lucru fără corespondent în realitate, nu s-a putut desprinde totalmente de realitatea cotidiană ori îndepărtată, alcătuiind din fragmente disparate de viață situații și ființe nemaipomenite. Astfel de creaturi hibride își pot găsi chiar o motivație mai directă, inspirată fiind uneori de aberații ale naturii.

Bestiarul de proporții reduse întîlnit în plastica brîncovenească în piatră operează cu montajul imaginar al unor părți animaliere distincte și chiar cu hibridul interregnal: balaurul — ofidian fantastic înzestrat cu aripi prezent pe capitelele coloanelor din interiorul bisericii Sinaia, la baza chenarului de portal la biserică Toți Sfinții, Rîmnicu Vilcea (fig. 8);

Imaginarul, nu neapărat o „față ascunsă a lumii”, se integrează firese în realitate — în realitatea plasticii brîncovenești de a cărei structură stratificată am amintit deja. Dimensiunea imaginarului se insinuează în întreaga epocă, ca o plăcere evidentă de la elementul singular pînă la conturarea de orizonturi ale fabulosului: fie că este vorba de circulara intensă pe care o cunoaște acum Fiziologul, sau de mult gustatele cărți populare, fie că inserarea se petrece în jurnale de călătorie exploatare abilității exotismului unor ținuturi prin ele însele fabuloase, sau chiar interesul vădit pentru scrierile de predicție — indiferent de forma pe care o îmbracă, literatura timpului abundă în astfel de prezențe, notate succint ori descrise cu amplitudine. Această lume va fi agreeată și de arta epocii — din textul scris în ornamentul marginal și de aici pe perete, argint, catifea, lemn, piatră; nu construim o filiație, ci o posibilă înlănțuire a repertoriului de marcă imaginară. În aceste timpuri de inginerie cu cultura modernă, simțită acum ca o adiere firavă, a cărei vlagă va spori în anii de început ai secolului al XIX-lea, prezența unei astfel de lumi apare ca o tresărire tîrzie a bestiarelor medievale. Resuscitarea aceasta pare cel puțin stranie pentru un orizont cultural ca cel al Țării Românești. Și totuși, epoca brîncovenească aduce cu sine un mic bestiar de ființe nemaivăzute, fără să se poată spune că este vorba de o resuscitare propriu-zisă, pentru că golul de tradiție artistică infirmă așa ceva: unele motive vor fi împrumuturi clare, altele

grifonii — în variantă afrontată sau adosată, aparțin de lumea hibridului prin multiplele rapeluri conținute: cap și trunchi de leu, aripi de pasăre, picioare de cal sau țap (grifonii ce susțin pisania bisericii Colțea), fie varianta de grifon-vultur (fereastra absidei, Cotmeana, fig. 6); acvila bicefală — deși semn heraldic, o includem în această categorie pentru aspectul hibrid pe care-l comportă; de proveniență orientală extrem de timpurie cunoaște o atît de largă răspîndire, pînă la a deveni atipică. Prezentă în această epocă ca însemn al Cantacuzinilor, are numeroase apariții: Rîmniceu Sărat, Sinaia, Fundenii Doamnei, Colțea, Hurezi, Mogoșoaia, Rîmniceu Vilcea, Calvini, Foișorul lui Dionisie etc. (fig. 8); simbolurile evangheliștilor — stabilite pentru întreaga lume creștină prin textul apocaliptic¹⁰ al sfîntului Ioan Teologul; deși strict de simbolică religioasă, caracterul compozit le poate situa în această categorie: portalul bisericii Adormirea Maicii Domnului Rîmniceu Sărat (taurul înaripat este puternic deteriorat), alături de evangheliști la Colțea. Considerăm ca un motiv de sine stătător pe cel reprezentînd lupta dintre două sau mai multe ființe (animal/animal, animal/om). De sorginte vechi orientală, lupta animalieră apare la Colțea (leu/grifon), la biserica Toți Sfinții Rîmniceu Vilcea (balaur/leu/șarpe, fig. 10). Înfîntarea dintre om și animal conține un substrat religios: sfîntul ucigînd balaurul (Calvini), Samson în luptă cu leul (Stavropoleos).

Un compartiment destul de amplu pentru întincașă întindere a repertoriului de ființe hibride este ocupat de creaturile intergenale, cu forme împrumutate din lumea vegetalului. Dacă inițial sesizăm că este vorba de o conlucrare lăclică între motivele zomorfice și antropomorfice și densa vegetație a plasticii brîncovenești, de data aceasta animalul și omul se continuă pur și simplu în vrej, precum o stranie plantă, ori un fruct neobișnuit. Fitomorfia se impune cu forță, afirmîndu-și supremația cu o vitalitate contagioasă. La origine orientală, împletitura vegetală cu aspect de făptură însuflețită va împinzi decorațiile Occidentului; cu precădere transmisă de țesăturile orientale și de manuscrise bogat împodobite, prezența ei în epoca brîncovenească stă sub același dublu semn al Occidentului și Orientului; balaurul — o plantă ciudată își incolăcește vrejurile pe chenarele ferestrelor și portalurilor, pe capitele, din gura unui balaur sau ca trunchi al acestuia, vegetația acaparează întreaga compoziție. Este cel mai întîlnit motiv compozit la granița cu fitomorful, îmbrăcînd forme variate — pe capitelele coloanelor din pridvor la Sinaia și Fundenii Doamnei, la ferestrele de la Cotmeana și Drăghiești, la baza portalurilor de la Balamuci, Calvini etc.; delfinul — împrumutat din recuzita decorativă a Renașterii, așa cum apare pe balustrada loggiei de la Mogoșoaia (fig. 1), delfinul poate să fie punctul de plecare pentru o tratare rusticizată ce derivă în balaurul fitomorf; leul — ca variantă a figurii umane din mascheronul fitomorf; lupul — capul și trunchiul continuate de vegetație ce îmbracă capitelele unor coloane din pridvorul bisericii Colțea; taurul — pe capitelele coloanelor din interiorul bisericii Sinaia apare înaripat, trunchiul continuîndu-se într-un vrej vegetal. Antropomorful va fi și el, în aceeași măsură, contaminat: laitmotivul acestei stranie împreunări va fi pentru epoca brîncovenească mascheronul, împrumut renașcentist; suferind diferite tratări, de la tehnica cu multă măiestrie stăpînită pînă la execuția primară (ceea ce, firește, afectează intrucitva și schema compozițională ce poate fi bogat dezvoltată sau dimpotrivă, mai stingace), acest ornament tipic are o alură fantastică nu numai prin cununarea a două regnuri, ci și prin abrevierea formală pe care o propune; o abreviere asemănătoare permite încadrarea în categoria imaginariului a capului de înger cu aripi. Deși fără să conțină un element vegetal, motivul are o vagă aparență fitomorfă de fruct desprins de pe vrejul



Fig. 7. — Mascheron, capitelul unei coloane, pridvor, Drăghiești (1747).

¹⁰ *Apocalipsa*, 4; 6—8.

ce-l înconjoară. Mascheronul, în schimb, menit anume într-o structură compozită, va exploata din plin înrudirea cu vegetalul pe capitele (Sinaia, Fundenii Doamnei, Colțea, Drăghiești, fig. 7) ținând loc de consolă (Potlogi, Mogoșoaia), alcătuind vase cu flori cu balustrade (Potlogi, Mogoșoaia, fig. 1).

Gîndul ne duce la ceea ce Gilbert Durand afirma despre semnificația pomului¹¹ (cu rezerve însă pentru contextul local): orice pom care înfrunzește și înflorește este un pom al lui Ieseu, prin mesianismul subiacent simbolismului frunzișului. Chiar dacă în piatră nu se întîlnește arborele lui Ieseu (reprezentat însă în lemnul iconostaselor), ideea pomului ale cărui roade sînt în fapt ființe își face simțită prezența în plastica brîncovenească — poate cel mai ușor de reperat în decorația portalului de la Fundenii Doamnei, unde un cap omenesc se naște ca o fructă dintr-o tulpină.



Depășind stratificarea realității cuprinsă în motivele zoomorfe și antropomorfe, se insinuează un polisemantism al repertoriului astfel structurat: de la conotația simbolică la aprehendarea alegorică¹² aceste motive ale plasticii brîncovenești suportă o transgresare a semnului și o accentuare a decorativismului, care le atenuează sensul inițial pînă aproape de dizolvarea semantică — supremația lui „ornatus” este deplin instaurată.

Preponderente în arsenalul heraldic al timpului vor fi reprezentările corbului Țării Românești și a acvile bicefale. Începînd cu domnia lui Șerban Cantacuzino, însemnele heraldice vor popula tot mai frecvent plastica monumentală, găsindu-și un loc pe deplin justificat lingă pisanie (ca o concretizare a apartenenței culturale mai degrabă, decît o ilustrare a forței de investire a cititorului, nu întotdeauna de os domnesc); în afară de acest spațiu predilect, alături ori inclus pisaniei, vor fi de întîlnit pe console, lingă coroana domnească flancată de spada și buzduganul voievodale Mogoșoaia, Potlogi —, la loggii și foișoare în traforul balustradelor — Mogoșoaia, Foișorul lui Dionisie. Dar nu atît prezența însemnelor heraldice în decorația edificiilor de epocă, cît și felul în care acestea sînt asociate reprezintă o trăsătură interesantă, demnă de a fi surprinsă în desfășurarea ei; orice imagine heraldică, dacă se exclud anume variații inerente de tratat, are o aparență imuabilă. Și cu toate acestea, prin edificarea unei scheme compoziționale se ajunge la un nivel alegorizant de comunicare, sporindu-se totodată impactul asupra privitorului — de la o stemă personală ori statală, compoziția va fi investită cu o valență în plus, aceea de metaforă vizuală a unui ideal cultural politic¹³. Astfel, Matei Basarab, tipul de voievod puternic legat de tradiția și prezentul țării, este înlocuit prin Șerban Cantacuzino de domnitorul cu ambiții imperiale. Dacă Matei Basarab va uza strict de corbul heraldic, la Șerban Cantacuzino corbul cruciger și acvila bicefală se unesc într-o singură imagine cu o certă tendință de subordonare a corbului în favoarea acvile imperiale. Odată cu suirea pe tron a lui Constantin Brîncoveanu se operează o reîntoarcere la tradiție, atunci cînd acvila bicefală va însoți corbul Țării Românești făcînd-o mai degrabă ca o afirmare a politicii panortodoxe a țării, acest patronaj fiind totodată încă un semn al tradiționalismului domnitorului.

Se poate observa că maniera în care sînt compuse versurile la stemă denotă o tendință vădită spre explicitare, demersul făuritorilor lor apelînd, nu o dată, la metaforă și comparație. Implicit se va institui, deci, o dimensiune alegorică pe care, chiar dacă imaginea heraldică în sine nu o exploatează cu preeminență, textul o dăruiește cu multiple valențe. Procedul alegoriei a fost văzut de cercetătorii literaturii ca o amprentă barochizantă, întărită în stihurile la stemă de justificarea și accentuarea investiturii dinastice — istorismul și consfințirea dinastică capătă un rol tot mai crescut, domnul afirmîndu-și descendența din neamul Basarabilor: Cu care semne să-(n) coronează/Do(m)-nul Co(n)stăndin tot omul să crează./ Că se numește și Băsărabă/. Dea-i Dumneul viață multă să aibă (Antim Ivireanu). O strălucită metamorfozare a trăsăturilor într-o lume fascinantă alegorizată oferă *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir (cu un apel direct la stema Țării Românești, Brîncoveanu fiind aici asimilat Corbului): animale și păsări, ce închipuiesc pe moldoveni și munteni,

¹¹ Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarii*, București, 1977, p. 422—423.

¹² Nu sîntem întru totul de acord cu clasificarea propusă de Victor Simion (Victor Simion, *Imagine și legendă*, București, 1983, p. 24—25) nu atît în privința criteriilor, cît mai

ales pentru motivațiile incomplet susținute din punct de vedere teoretic.

¹³ În cristalizarea acestei teorii ne-a fost de un mare folos studiul lui Dan Ionescu, *op. cit.*

vorbește și acționează omeneste, se luptă chiar, instigați de intrigile peștilor-otomani. La Cantemir, lumea ca teatru se desăvârșește într-un straniu spectacol de măști, în care alegoria subtilă joacă rolul unui adevărat maestru de ceremonii. O alegorie subtilă, care transpare și din textele lui Miron Costin: cărturarul construiește un labirint al hirlor omenesti¹⁴, în care expresivitatea caracteriologică își amplifică forța de observație apelând în numeroase rânduri la un repertoriu zoomorf — dacă Vasile Lupu „era ca un leu și la hire și la trup”, ginerele acestuia, Timuș avea „fața numai de om, iar toată hirea de hiară”. Alegoria însă nu este o procedură unilaterală; ea îi permite lui Costin să aprofundeze temperamentele eroilor săi în direcția fiziognomoniei animale flegmaticului i se asociază apa, fiind nepăsător la primejdie ca mielul; melancolicului îi corespunde pământul, iar dintre animale porcul; sanguinul este asociat cu aerul și maimuța, iar temperamentul furiosului se justifică prin foc și leu.

Reintorcindu-ne la valența emblematică ce poate fi degajată de o imagine, vom aminti blazonul lui Antim Ivireanul așa cum apare zugrăvit în versurile și piatra ctitorului: „Toată suflarea zice prorocul,/ Cinte pre Domnul peste tot locul/ Și mielul încă coarne înaltă/ Ca să-l laudăm pre toți ne-nvață.” Există o apetență incontestabilă pentru înzestrarea semnificativă a reprezentărilor plastice dublată de o investigație a veleităților simbolice: dar dacă nu se poate nega semantismul implicat în imaginile epocii (s-ar putea naște întrebarea — când repertoriul este atât de redus, de ce a fost constituit din anume motive și nu din altele?), simbolul nu trebuie privit ca o entitate atotstăpînitoare¹⁵, cu atât mai mult cu cît timpul stă sub semnul unor prefaceri ce deschid drumul către epoca modernă. Imaginile zoomorfe și antropomorfe incită la interpretări pasionante, dar o citire în cheie simbolică nu este întotdeauna justificată de mentalitatea românească de secol XVIII. Uneori se întîlnesc în contextul cultural al epocii brincovenesti documente care certifică semantizarea unor imagini: Antim Ivireanul își explicitează singur emblema ca pe o trimitere la buna credință. Ca alegorie a mormintului din care omul se va trezi, mielul reprezintă în tradiția simbolismului creștin Învierea¹⁶ — este o posibilă conotație ce nu ar putea fi străină eruditului cărturar, fiind într-un fel subînțeleasă prin adevărata și deplină credință pe care o afirmă textul său.

Leul este unul dintre cele mai frecvente motive ale plasticii monumentale brincovenesti, decorînd cu prioritate baza chenarului sculptat la intrarea în biserică. Ținuta în care este reprezentat, adesea în poziție verticală și cu coadă trecută printre picioare, pare a fi o derivație din imaginile heraldice, așa cum este emblema familiei Cantacuzino pe Antologhionul tipărit la Rîmnice în 1705.

Păstrarea acestei tente heraldice scoate în relief unul din atributele tipice conferite universal leului: puterea. Astfel, cei doi lei de la baza portalului pot fi investiți cu rolul de păzitori ai Templului și nu doar al Sfintului lăcaș ci și păzitori ai dreptei credințe — la intrarea în biserică, leul este un avertisment și o confirmare pentru credincios. Textul *Fiziologului* pare să fie în concordanță cu semnificația ce o poate dobîndi imaginea plastică a leului, cu atât mai mult cu cît ultima pildă își schimbă sensul inițial (de alegorie a Bunei Vestiri) prin adaosul final cu nuanță moralizatoare. O veche credință adevărește necesitatea de a păzi pragul peste care se pătrunde într-o încăpere de forțele răului: pragul și poarta vor primi ornamente de apărare de felul căruia este și leul. Cu același rol de păzitor, leul va fi reprezentat în sculptura în lemn a epocii brincovenesti la talpa jîlturilor episcopale, dar pe lângă această funcție, datorită locului semnificativ pe care-l ocupă, imaginea dezvoltă aici o valorizare opusă. Puterea leului capătă o conotație negativă, subordonată și învinsă de forța benefică a creștinismului, conform Psalmului XC.13: „Peste aspidă și vasilisc vei pași și vei călca peste leu și peste balaur”. În direcția unei astfel de semnificații balaurul este figurat la picioarele Crucii în ampla compoziție a iconostaselor. Monstrul învins este întotdeauna „călcat”, o statuare iconografică de acest tip fiind prezentă și în imaginea luptei dintre sfînt și balaur (vezi reprezentarea de pe chenarul portalului de la Calvini). Balaurul ca atare (fără a fi contaminat de

¹⁴ Cristian Livescu, op. cit., p. 270—276.

¹⁵ Vezi în acest sens opinia lui Victor Simion, op. cit., eronată și prin apelul la justificății străine fondului cultural românesc tradițional.

¹⁶ O astfel de interpretare o oferă Jurgis Baltrusaitis, *Evul Mediu ...*, p. 52 și Gilbert Durand, op. cit., p. 391;

pentru arta românească aderă la ea și Maria Golesecu (Maria Golesecu, *Motive de animale în sculptura decorativă și semnificarea lor simbolică în arta religioasă*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” an. XXXVI, 1943) și Victor Simion fără a ține cont, însă, de explicarea verificată a lui Antim Ivireanul.

fitomorfie) are apariții puțin numeroase în plastica brincovenească în piatră : la baza portalului bisericii Toți Sfinții din Rimnicu Vilcea (fig. 8) este inclus într-o scenă de luptă, cu un șarpe și un leu. Motivul luptei între animale dobîndește aici o dezvoltare mai amplă, nu atît prin spațiul mai larg acordat acestei teme, cît prin complexitatea compoziției ; pe de altă parte, tratarea celor trei animale sugerează aproape o integrare într-o unică ființă hibridă, sporind valențele semnificative ale imaginii. Procesul conturat abia la Rimnicu Vilcea se încheagă în contopirea deplină a rivalilor : pe ușile împărătești de la Cotmeana, o pasăre-balaur se luptă cu un șarpe. Dacă ținem cu tot dinadinsul să citim în cheie simbolică reprezentarea de la baza portalului bisericii Toți Sfinții, direcția va fi aceea a unui dublu antagonism figurat pe jumătate — lupta dintre forțele benefice și malefice, ele însele într-o încheștare antagonică.

Oprind, deocamdată, aici exemplele individuale, se poate constata că încărcătura semnificativă a oricărei reprezentări plastice intră în corelație cu o aceeași încărcătură pe care o comportă celelalte reprezentări ce întregesc compoziția plastică. Astfel se poate pune întrebarea : se va naște un ansamblu coerent semnificabil sau imaginile rămîn disperate, vorbind fiecare pe limba ei ? Și imediat, această întrebare va atrage după sine o alta : presupunînd coerența ansamblului, în ce măsură cheia simbolică ce permite decodificarea acestuia este un program impus de ctitor ? Exemplele studiate, despărțite de o jumătate de veac, sînt opera unor categorii distincte de ctitori : boierul de prim rang (foarte apropiat, pe scară socială, de poziția domnitorului), cu adînci cunoștințe cărțurărești — este vorba de Mihail Cantacuzino și ctitoria sa, biserica Colței (1701), realizată în plină epocă brincovenească — și ctitorul mai modest, mai bine zis conglomeratul de ctitori (în care poți găsi adesea „mitocani”, în accepțiunea proprie a cuvîntului derivat din „mitocul” grecesc) — în felul ei tipică pentru perioada postbrincovenească, biserica Toți Sfinții din Rimnicu Vilcea (1765), ctitorită de un fost episcop al Rimnicului (Grigorie Proin), de Hagii Constantin Malache și de Theodor Monahul.

Ansamblul de la biserica Colțea este unul dintre cele mai complexe, bogat în motive zoomorfe și antropomorfe : cite o pereche de capitele ale coloanelor din pridvor conțin reprezentări de lupi fitomorfi (asociați cu mascheroni decorativi), pilda pelicanului și a puilor săi, leul, o pasăre, pe cite un singur capitel apărînd oaia și capra ; în același spațiu al pridvorului, plastica portalului îmbogățește compoziția cu evangheliștii și doi grifoni ce susțin pisană. Printre edificiile brincovenești împodobite cu plastică în piatră, bisericile ctitorite de marele spătar Mihail Cantacuzino prilejuiesc întotdeauna contactul cu ansambluri bine încheiate, de o mare calitate și fecunditate a aparatului ornamental ; dar rar se întîlnește o asemenea desfășurare amplificată, cum este cea de la biserica Colței. Complexitatea compoziției de aici poate suscita tentația de a considera că întreaga decorație se însumează într-un program bine definit ; de altfel, Maria Goleșcu optează pentru o astfel de interpretare strict în grilă simbolică¹⁷. În fapt, existența unui motiv anume — credem noi — generează exaltarea totală a unei încifrări semnifice a decorației de la Colțea : este vorba de extrem de bine cunoscuta și uzitata pildă în iconografia creștină a pelicanului și a puilor săi, ca simbol al sacrificiului christic (una din sursele la îndemîna sec. XVIII fiind și cuvintele *Fiziologului*). O parafrază la semnificația acestei imagini este posibil de descoperit în figurarea păsării, care ca alegorie a sufletului mintuit simbolizează și ea Învierea. După jertfa lui Iisus lumea este absolvită de Păcatul originar : iar dacă vreun credincios va mai păcătui își va afla iertare spovedindu-se Domnului — este un chip de a înțelege mai departe sensul compoziției din pridvorul de la Colțea prin reprezentarea lupului. Pilda pentru lup, din *Fiziolog*, întărește această credință. Continuînd o aceeași idee, oaia și capra vor semnifica alegerea răului de bine, despărțirea păcătoșilor de drept-credincioși, (evanghelia lui Matei 25,31—34). Este interesant să amintim aici și o legendă populară, care ia capra și oaia drept prototip pentru creațiune — se spune că, văzîndu-l pe Dumnezeu cum plămăuia din lut o oaie, Necuratul a fost ros de invidie și a dorit să aibă și el creatura lui și astfel a apărut capra.¹⁸

Întreg ansamblul este încununat de decorația portalului, ca o subliniere a importanței sale de graniță între lumesc și sacru : figurilor evangheliștilor propovăduitori ai creștinismului, li se

¹⁷ Maria Goleșcu, *op. cit.*, nu aderăm întru totul la această teorie.

¹⁸ *Legende populare . . .*, p. 473, 475.

suprapun cei doi grifoni afrontați, și ei dotați cu o semnificație christică, dublată de funcția de apărare. Parcursul pe care l-am propus aici reprezintă o ipoteză a cărei logică se susține într-o anume măsură, prin chiar încifrări de epocă ; motivele zoomorfe și antropomorfe de la Colțea conțin, desigur, veleități simbolice (ca, de altfel și cazurile similare de la Sinada și Fundenii Doamnei, unde îngerii — cu cartea și trîmbița — de deasupra ușii de intrare în biserică sînt vestitori ai credinței creștine, sau

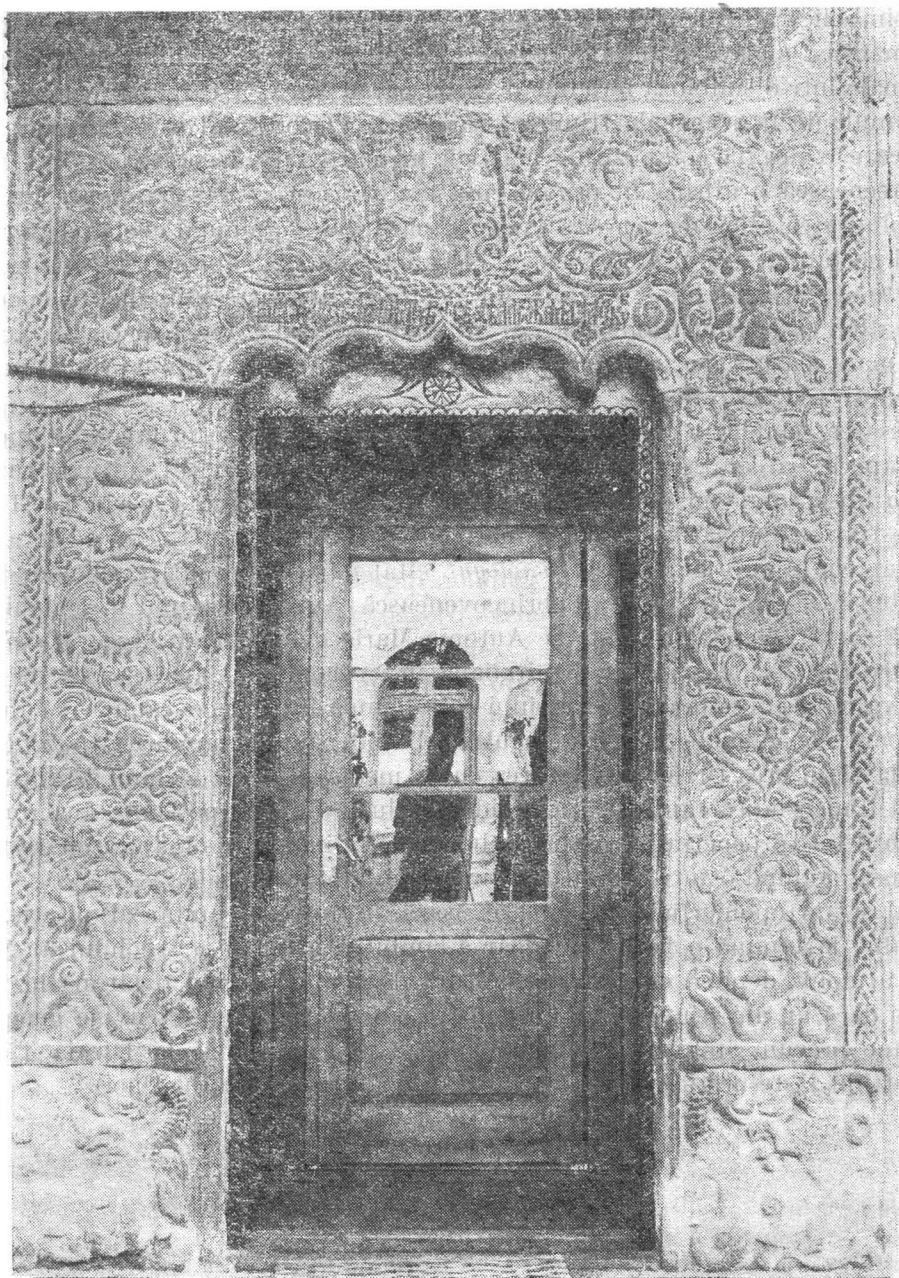


Fig. 8. — Biserica Toți Sfinții - Râmnicu Vilcea (1762 — 65), portalul.

de la Cotmeana — unde grifonii sînt anume plasați pe fereastra absidei). Dar de la a recunoaște semnificativitatea acestor motive pînă la a afirma supremația unei gândiri simbolice în mentalitatea veacului, este o cale lungă ; în contextul cultural brîncovenesc, marca simbolică este sensibil atenuată, fiind subordonată unei viziuni plastice mai degrabă decorative. Și acest lucru se poate observa într-un alt ansamblu, de asemenea amplu dar nu de complexitatea celui de la Colțea — chenarul portalului bisericii Toți Sfinții din Râmnicu Vilcea (fig. 8) propune o desfășurare generoasă, neștirbită de stîngăcia meșterului, de motive zoomorfe. Pornind de la amintita luptă între animale, se înlanțuie în piatră — alături de un stilizat vrej vegetal — păsări, șerpi, un cocoș ciugulind o floare, un cerb. Și acestor

elemente li se poate descoperi substratul simbolic, cu trimiteri ce se leagă, alcătuind un traseu destul de bine conturat ce vizează doctrina învierii și a mântuirii christice; pasărea ca alegorie a sufletului mîntuit trezit la adevărata viață, cerbul ca simbol deopotrivă al înnoirii (pilda *Fiziologului* citează chiar psalmul XII, 1); șarpele de asemenea este un semn al transformării temporale, asociindu-se pomului datorită apropierii sale de simbolismul ciclic al vegetalului; totodată în cuvintele *Fiziologului* el este un prilej de a conduce creștinul pe calea cea dreaptă. Ideea Învierii este o posibilă marcă simbolică a decorației portalului de la Rîmnicu Vilcea; dar, chiar dacă nu ai cunoștință despre semantica motivelor de aici, chenarul sculptat apare ca înfățișînd, prin împletirea de vegetație și animale într-o simbioză fericită, o scenă paradisiacă, a cărei narațiune decorativă conțenează mult mai mult decît eventuala trimitere simbolică. Decorativul se va insinua, astfel, ca reala dimensiune pe care o degajă compozițiile plasticii în piatră, un decorativ exaltat a cărui înflorire în piatra brîncovenească o afirmă în primul rînd exuberanța vegetației cu vrejurile sale — ce se deslășoară cu voluptatea plină de vervă a creșterii naturale — animînd chenarele ferestrelor, încolăcindu-se în jurul portalului, sau urcînd pe fusul coloanelor pînă la capitele. Motivul zoomorf și antropomorf nu trăiește fără această lume vegetală, nu incolțește în piatra edificiilor de epocă fără prezența benefică a vegetației, ca și cum fitomorfia i-ar fi condiția vitală. Încărcat cu un conținut semnificativ, el se dezbară în mare măsură de acest bagaj pentru a se integra mai firesc printre tulpine și frunze, aproape tratat ca un rod, ca o floare.

Transgresarea semnificativă a motivelor zoomorfe și antropomorfe în favoarea unei viziuni decorative — ca un apetit barochizant în epocă, în consonanță cu orizontul cultural european — nu se justifică printr-o lipsă totală în mentalitatea societății românești din secolele XVII—XVIII a unei investiții cu substrat semnificativ a acestor motive. Mărturie pentru aplecarea de a dota cu formă simbolică stau textele literare de acum: *Fiziologul*, citat deja, cunoscut fragmentar încă din secolul al XVI-lea își intensifică circulația în epoca brîncovenească (Antim Ivireanul în *Didahiile* sale inserînd pilde din această carte), secretarul domnesc Antonio Maria del Chiaro traduce *Massime degli Orientali*, *Floarea Darurilor*, tradusă direct din italiană în „valahă sau bogdănească de către Gherman Vlahul la 1592, va cunoaște numeroase versiuni sub domnia lui Brîncoveanu, versiuni care dezvoltă primordial comparațiile animaliere și, nu în ultimul rînd, sînt de amintit *Alexandria*, *Varlaam* și *Ioasaf*. Trezit la viață prea tîrziu, resuscitarea cu iz medieval de pe tărîmul Țării Românești nu va căpăta niciodată dimensiunea fantastică a occidentalului ev mediu-postum; anacronismul ei se va metamorfoza subtil într-o penetrație a fabulosului, a cărei integrare organică cu restul decorației îi împlinește viziunea, punînd-o într-o legătură directă cu timpurile sale.

Zoomorful și antropomorful, așa cum se așază în întregul unitar al plasticii monumentale brîncovenești, aduc la lumină o fațetă nu doar a ambiției artistice a secolului al XVIII-lea, ci se corelează într-o armonie deplină cu întreaga cultură de acum, oferind o fărîmă în plus a mentalității de epocă. Și dacă nu am știut, ori nu am putut să răsplătim cum se cuvine generozitatea domeniului, vom spune precum stolnicul Cantacuzino în a sa *Predoslovie* la *Istoria Țării Românești*: „Cu greu și cu strîmt iaste neștine a da de cap și începătura fieștecăruia lucru”.

URSUL—UN ZUGRAV MOLDOVEAN DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVIII-LEA

de MARINA ILEANA SABADOS

După ce a dat în secolul al XVI-lea capodopere de înaltă ținută artistică, continuatoare ale celor mai bune tradiții ale artei bizantine, reușind, datorită vitalității sale creatoare, să ofere modele picturii ortodoxe din Transilvania, după ce a încercat să evite plafonarea propunând în secolul al XVII-lea formule înnoitoare, axate însă, cu precădere, în sfera decorativului, pictura de icoane din Moldova se va găsi în pragul secolului al XVIII-lea într-un impas care o va obliga să-și caute în afară modelele menite a-i revitaliza climatul creației. Se va îndrepta pe de o parte, spre școala muntenească aflată în timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu în plină epocă de reafirmare a posibilităților sale artistice, datorită fenomenului de fuziune a filonului autohton cu elemente ale școlii italo-cretane care aduc în pictura Țării Românești, prin intermediul decorului, influența barocă¹. Nu mai insistăm deocamdată asupra legăturilor picturii moldovenești cu cea din Țara Românească la acest început de secol XVIII, deoarece vom avea ocazia să revenim deseori pe parcursul analizei noastre.

Cealaltă sursă de modele inspiratoare pentru pictura din Moldova, sursă pe care nu facem decât s-o amintim aici, este școala rusească. Relațiile Moldovei cu Rusia, în ceea ce privește pictura de icoane, se înregistrează încă din veacul al XVII-lea², dar influența la care ne referim nu vizează pictura rusă de tradiție bizantină, ci acele experiențe artistice, deja împămîntenite în Rusia, care se inspirau din arta barocului european³. Pe tot parcursul secolului al XVIII-lea școala moldovenească de pictură va asimila aceste elemente de baroc, aplicându-le în special componentelor decorative ale compoziției.

Nu trebuie să se creadă însă că pictura de icoane din Moldova a pierdut în secolul al XVIII-lea legătura cu tradiția; dimpotrivă, cum se va vedea în continuare, tipuri iconografice și modalități stilistice vehiculate în secolele anterioare vor fi reformulate în compoziții caracteristice epocii.

¹ *Istoria Artelor Plastice în România*, București, 1970, vol. II, p. 77.

² Ne referim la delegația trimisă de domnitorul Miron Barnovschi la Moscova cu scopul de a înlesni lucrarea a două icoane mari de hram pentru ctitoriile domnești de la Hangul și Birnova; de asemenea, la trimiterea la Moscova, de către Vasile Lupu, a zugravilor moldoveni care urmau să învele a picta „după obiceiul nostru bisericesc” timpla marii ctitorii „Treii Ierarhi” și totodată, solicitarea unor pictori ruși care să realizeze decorul pictat al aceleiași biserici. Vezi Silviu Dragomir, *Relațiile bisericii românești cu Rusia în veacul XVII*, în „Analele Academiei Române”, seria II, tom. XXXIV, (1911—1912), Mem. Sect. Ist. și Al. Lepădatu, *Icoanele lui Barnovschi-podă de la Moscona și zugravii Treii*

Erarhilor din Iași, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 1912, p. 110 și urm.

³ Pentru începutul sec. al XVIII-lea pot fi menționate, ca opere reprezentative acestei tendințe stilistice, icoanele împărătești ale iconostasului bisericii „Sfântul Nicolae” din Rădăuți, datate 1707 și semnate Kiril Ulanov și Alexei Veashin, sau icoanele împărătești ale timplii bisericii „Sfântul Ilie” de lângă Suceava, și anume „Maica Domnului cu Pruncul-Plătită”, 1708, semnată Kiril Ulanov și „Sfânta Treime”, 1703, semnată Vasili și Kiril Ulanov. Vezi Marina Ileana Sabados, *Schiță de studiu asupra iconostaselor din secolul al XVIII-lea (județul Suceava)*, în „Suceava—Anuarul Muzeului județean”, VI—VII, 1979—1980, p. 324—325, nota 10.



Fig. 1. — Gravura „Apostolul Luca”, în *Apostol*, Buzău, 1704 (Reproducere după exemplarul BRV aflat în Fondul „G. T. Kirileanu”, Piatra Neamț).

cu care erau familiarizați meșterii școlii brîncovenesci de zugrăvie, datorită în bună parte și pictorului de curte al lui Brîncoveanu, grecul Constantinos. De altfel, este neîndoiește faptul că Ursul Zugrav a cunoscut în această epocă de prosperitate a culturii și artei patronate de domnitorul umanist cele mai reprezentative opere de pictură realizate de meșterii școlii brîncovenesci, indiferent că este vorba de marile ansambluri de pictură murală de la Hurez, Tîrgoviște, Polovragi etc., ori de pictura de șevalet, icoanele.

În ultimul an de domnie a lui Constantin Brîncoveanu, îl regăsim pe Ursul, de astă dată în tiparnița din Tîrgoviște, executînd gravura „Maica Domnului cu Pruncul”⁹, lucrare mai modestă în comparație cu gravura apostolului Luca. Zugravul moldovean își va încheia activitatea de xilograf la Iași, unde îl regăsim în anul 1732, gravînd o nouă compoziție „Deisis”¹⁰ pe care o semnează „Ierei Ursul”.

⁴ Vezi Dragoș Morărescu, *Xilografii epocii brîncovenesci: Ursul Zugrav*, în „Arla”, nr. 2/1983, p. 26—27. În continuare rezumăm din textul articolului datele referitoare la activitatea de xilograf a zugravului Ursul.

⁵ Despre personalitatea lui Mitrofan, vezi Gabriel Cocora, *Tipar și cărțurari*, București, 1977, capitolul „Un mare tipograf român în circuitul european în secolul al XVII-lea: episcopul Mitrofan al Buzăului”, p. 143—179.

⁶ Ion Bianu și Nerva Ildoș, *Bibliografia românească veche, (1508—1830)*, București, 1903 (se va cita în conti-

Zugravul moldovean Ursul a cărui creație artistică a oferit prilejul acestei cercetări, se dovedește în contextul mai sus prezentat a fi exponentul filonului brîncovenesc, datorită formației sale și, totodată, continuator al tradiției școlii moldovenești, în virtutea afinităților originare.

Cunoscut pînă de curînd ca xilograf în tiparnițele brîncovenesci⁴, Ursul a fost și zugrav de icoane, activitate care este posibil să fi primit în creația sa, dovadă că uneori își semna xilogravurile: „Ursul Zug(rav)”.

Ucenicia și-o începe în tipografia de la Iași, în anii 1681, 1682, sub îndrumarea tipografului și omului de cultură care a fost Mitrofan, stareț al mănăstirii Bisericieni, apoi episcop de Huși și, în sfîrșit, episcop de Buzău⁵. Desfășurînd deocamdată doar activitate de tipograf, Ursul își semnează prima dată o xilogravură — este vorba despre scena „Deisis” — abia în 1702, în „Învățătura de șapte taine” editată la Buzău⁶, unde pictorul își urmase protectorul în noua sa păstorie. Perioada de la Buzău i-a fost lui Ursu de un real folos, zugravul atingînd maturitatea sa artistică în xilogravura care reprezintă pe apostolul Luca⁷, într-o ipostază complexă ce amintește că, prin tradiție, acesta a fost primul pictor al icoanei Maicii Domnului cu Pruncul⁸ (fig. 1). Din lucrare reiese lecția învățată de zugravul moldovean de la meșterii școlii brîncovenesci de pictură: construirea învolburată, în sens barocizant, a drapajelor — element pe care-l vom regăsi în pictura sa —, gustul pentru detaliul miniatural și pentru narațiune — dovadă desfășurarea amplă a arhitecturilor din fundal și inserarea în acest context a elementului uman. Este foarte posibil ca Ursul să fi folosit în acest caz un model vehiculat în ambianța artistică italo-cretană

nuare BRV), catalog 131. Imagine reprodusă la p. 434.

⁷ *Apostol*, Buzău, 1704; BRV 144. Imagine reprodusă la p. 458. Semnată *Урсъа зѣр* (Ursul Zug.).

⁸ Cf. Léonide Ouspensky, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris, 1980, p. 35.

⁹ *Ceaslov*, Tîrgoviște, 1714; BRV 169 A (cf. Dragoș Morărescu, *op. cit.*, p. 27).

¹⁰ *Învățătură preoțească despre taine*, Iași, 1732; BRV 206 (cf. Dragoș Morărescu, *op. cit.*, p. 27).

Descoperirea în biserica „Adormirea Maicii Domnului”¹¹ din satul Verșești, com. Căciulești, jud. Neamț a patru mari icoane semuate Ursul și David Zugravi și datate 1707, au deschis o nouă perspectivă asupra creației artistice a xilografului moldovean de la curtea lui Brîncoveanu. Este vorba despre icoanele împărătești ale unei tîmple azi dispărute, și reprezentînd pe „Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul” (fig. 2), „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria” (fig. 3). „Iisus Pantocrator” (fig. 4) și „Adormirea Maicii Domnului” — icoana de hram¹² (fig. 5).



Fig. 2. — Icoana împărătească „Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul”, Verșești, 1707.



Fig. 3. — Icoana împărătească „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria”, Verșești, 1707.

¹¹ Biserică de piatră datînd din 1911, care a înlocuit o mai veche biserică de lemn a cărei masă de altar se mai vede în cimitir.

¹² Datele tehnice ale icoanelor sînt următoarele: „Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul”; 1707, august (28?); tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 100,5 × 64,2 × 3,2 cm; păstrată la biserica din Verșești; nr. inv. 68; icoana era dispusă, probabil, înspre nord, acolo unde se obișnuia, după tradiție, să se afle icoana patronului Moldovei: „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria” (după cum indică inscripția); 1707, septembrie 11; tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 97,6 × 60,2 × 3,4 cm; păstrată în depozitul de concentrare de la mănăstirea Secu: „Iisus Pantocrator”; 1707, septembrie 11; tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 100 × 71,1 × 3,3 cm; păstrată la depozitul de concentrare de la mănăstirea Secu; „Adormirea Maicii Domnului”; 1707, august 28; tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 100 × 61 cm; icoana este păstrată și azi în

biserica din Verșești, în tîmplă, înspre sud, acolo unde se află de regulă icoana de hram, dovadă a apartenenței celor patru icoane la biserica mai veche din Verșești al cărei hram a fost moștenit de actuala biserică; nr. inv. 66. Toate cele patru icoane poartă o inscripție al cărei text în slavonă variază numai în cazul datării: *иже спсѣ шн дѣвнѣ збѣрав* (Au scris Ursul și David Zugrav ...). Este interesant faptul că deși aceste inscripții sînt redactate parțial în slavonă, iar titlurile în slavonă (pentru icoanele „Sf. Gheorghe” și „Adormirea”) și în grecește (pentru „Iisus Pantocrator” și „Hodighitria”), textul de pe Evanghelia deschisă din icoana „Pantocratorului” este redactat în limba română, cu caractere chirilice, fapt care, la începutul sec. al XVIII-lea, în cazul pieturii de icoane este un lucru mai puțin obișnuit și el s-ar explica prin participarea lui Ursul în tipărișele brîncovenesti, unde se ducea o intensă activitate de traducere din limba oficială, slavonă, în limba română vorbită de popor.



Fig. 4. — Icoana împărătească „Iisus Pantocrator”, Verșești, 1707.

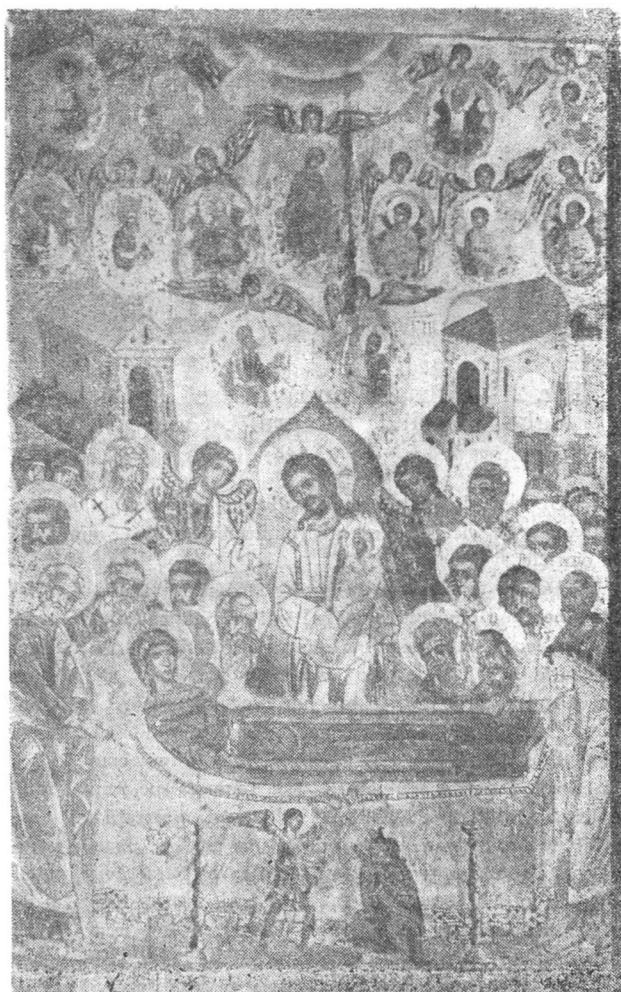


Fig. 5. — Icoana împărătească de hram „Adormirea Maicii Domnului”, Verșești, 1707.

Factura cu totul deosebită a celor patru lucrări, atât în ceea ce privește calitatea artistică, dar și materialele și dimensiunile care dovedesc deopotrivă gust prețios și somptuozitate, ne-au îndreptat gândul spre o danie domnească. Documentele de epocă nu mai precizează cui aparținea la început de secol XVIII satul Verșești, care în 1640 era cumpărat de către marele stolnic Toma Cantacuzino, de la rudele răposatei sale soții Aftimia¹³. S-ar putea presupune, totuși, ca satul să fi intrat în posesia domnitorului Mihai Racoviță, nepotul de fiică al lui Toma Cantacuzino¹⁴, ideea fiindu-ne sugerată de o însemnare ulterioară aflată pe unul dintre documentele din secolul al XVII-lea, referitor la satul Verșești, însemnare prin care domnitorul solicita acest document¹⁵. Presupunerea noastră este susținută de tradiția orală păstrată de locuitorii din Verșești, conform căreia, biserica veche, ale cărei fundații se mai văd și azi în cimitir, ar fi fost ridicată de domnitorul Mihai Racoviță¹⁶. Coroborând aceste informații cu observația referitoare la calitatea și somptuozitatea icoanelor pictate de Ursul Zugrav, ni se pare viabilă ipoteza daniei domnești făcute de Mihai Racoviță pentru biserica de el ctitorită în satul Verșești.

Ca să explicăm însă cum a ajuns zugravul Ursul să picteze icoanele de la Verșești trebuie să revenim la dascălul și protectorul său de la Iași și Buzău, la fostul stareț de Bisericani — unde, după cum ne spune Ion Neculce, boierii Cantacuzino erau ctitori¹⁷ — la episcopul de Buzău, Mitrofan. Legăturile acestuia cu boierii Cantacuzino au continuat și după plecarea sa de la Bisericani, în 1688, când Mitrofan a participat la tipărirea *Bibliei* de la București și apoi în timpul când s-a aflat episcop de Buzău și când stolnicul Constantin Cantacuzino dona mănăstirii Bisericani, din Moldova, cărți tipărite de Mitrofan la Buzău¹⁸. Aflat în anturajul episcopului tipograf și evidențiindu-se prin calități artistice deosebite — dovadă acea reprezentare a apostolului Luca la care ne-am referit mai devreme — se poate presupune ca Ursul Zugrav, însoțit de un alt pictor pe nume David, să fi fost ales de Mihai Racoviță, la recomandarea rudelor sale din Țara Românească, pentru ca să picteze cele patru icoane împărătești și poate întreaga timplă a bisericii din Verșești.

După pictarea acestor icoane Ursul s-a reîntors în Țara Românească unde își continuă activitatea de xilograf, dar nu pentru multă vreme, căci momentul înlăturării de pe tronul Țării Românești a lui Constantin Brîncoveanu — care a avut ca urmare o scădere sensibilă a stării de efervescență creatoare ce caracterizase viața cultural-artistică în timpul domniei acestuia — este posibil să fi decis și întoarcerea definitivă a lui Ursu în Moldova. În orice caz, cel mai târziu în 1715, Ursul, însoțit de vechiul său colaborator David, este invitat de fostul episcop de Roman, Pahomie, să picteze timpla și celelalte icoane ce urmau să înzestreze biserica schitului Pocrov.

Situat la 4 km depărtare de mănăstirea Neamț, într-o poiană la poalele muntelui Chiriac, schitul Pocrov fusese constituit ca așezare monahală de către călugărul Pahomie, în anul 1706. Acest Pahomie, originar din Transilvania, din ținutul Năsăudului, fusese călugăr la mănăstirea Neamț, de unde plecase în 1704 pentru 2 ani la Kiev, la lavra Pecerska, fiind adept al învățăturilor mitropolitului Dimitrie al Rostovului. Întors din Rusia, păstorește timp de 7 ani ca episcop de Roman, apoi se retrage la Pocrov unde, din primăvara anului 1714, pînă în vara celui următor, construiește biserica „Acoperămîntul Maicii Domnului”¹⁹.

Iconostasul bisericii schitului Pocrov (fig. 6) este o piesă de sculptură decorativă relativ modestă, în comparație cu exemplarele secolului anterior, dar interesantă în contextul istoric al

¹³ Gh. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, Iași, 1909, vol. II/1, p. 190 și urm.

¹⁴ Ștefan S. Gorovei, *Cantacuzinii moldoveni*, în „Magazin istoric” nr. 4/1983, p. 16.

¹⁵ Este vorba despre documentul din 1608—1609 dat la Iași (*Documente privind istoria României. veacul XVII, A. Moldova*, vol. II, p. 173—174), prin care Constantin Movilă înțarea encaglinei răposatului Miron fost clucer, socrul lui Toma Cantacuzino și străbunicul domnitorului Mihai Racoviță, dania făcută de Ieremia Movilă referitoare la satul Verșești, pe Cracău, în ținutul Neamțului. Documentul poartă pe verso o inscripție în românește, de la începutul

sec. al XVIII-lea: „Să s(e) trimit(ă) la Mihai vod(ă) acest ispisoc”.

¹⁶ Informația ne-a fost furnizată de preotul Ioan Iurcu, parohul bisericilor din Căciulești și Verșești, căruia îi mulțumim și pe această cale pentru amabilitate. Aceeași tradiție orală pomeneste existența, alături de biserică, a unei curți domnești ridicată de Mihai Racoviță (azi dispărută).

¹⁷ Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1976, p. 62.

¹⁸ Gabriel Cocora, *op. cit.*, p. 147—148.

¹⁹ Vezi Pr. Scarlat Porcescu, *Episcopia Romanului*, Editată de Episcopia Romanului și Hușilor, 1984, p. 211—216.

genului, căci ea perpetuează tradiția valoroaselor iconostase din veacul al XVII-lea moldovenesc, într-o epocă de ascensiune a stilului baroc de influență rusească²⁰.

Elementele pictate ale iconostasului au suferit unele intervenții ulterioare. Astfel, ușile împărătești și poalele tîmplei sînt repictate integral în secolul al XIX-lea, iar ușile diaconești au fost înlocuite în aceeași perioadă. Celelalte piese ale tîmplei — icoanele împărătești²¹ (fig. 7—10), cele

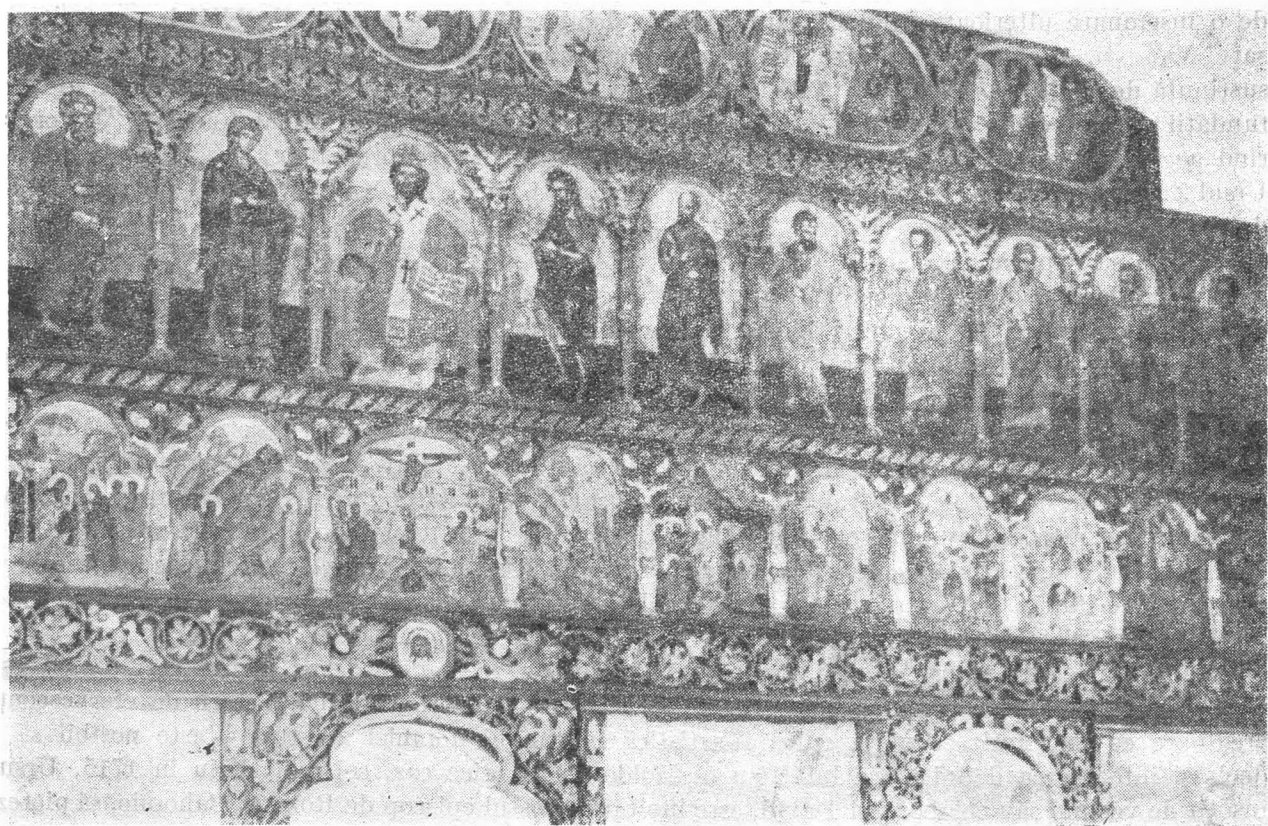


Fig. 6. — Tîmpla bisericii schitului Pocrov, 1715?

15 icoane prăznicare, 15 icoane cu apostoli, scena „Deisis”, 7 icoane cu profeți și Maica Domnului Vlahernitissa, precum și trimorfiul, s-au păstrat în forma originală, fiind opera pictorilor Ursul și David, semnați amîndoi pe icoana „Pantocratorului” și singur, Ursul, pe icoana de hram „Acoperămintul Maicii Domnului”. Ursul semnează aici pentru prima oară „Ierei Ursul”, dovadă a intrării sale în cinul preoțesc.

Împreună cu pictura iconostasului, Ursul ajutat de David a mai realizat o icoană de mari dimensiuni a Maicii Domnului cu Pruncul — Hodighitria (fig. 11), destinată probabil iconostasului mic din stînga tîmplei²²; două icoane mari de procesiune reprezentînd pe Iisus Pantocrator (fig. 12) și „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria” (fig. 13)²³; de asemenea, o serie de icoane prăz-

²⁰ Tîmpla bisericii schitului Pocrov este contemporană cu tîmplele bisericilor „Sf. Nicolae” din Rădăuți și „Sf. Ilie” de lângă Suceava (vezi nota 3). Iconostasul de la Pocrov este executat într-o tehnică apropiată de „champ-levé”. Fondul este pictat în tonuri de roșu, albastru și verde, iar motivele decorative sînt poleite cu folie aurie. Repertoriul ornamental este mai modest, recurgînd la motivele vrejurilor de viță de vie și ciorchini de struguri, flori de lealea, păsări afrontate, dar și frunze de acant și lei afrontați, motive preluate din repertoriul decorației brîncovenești.

²¹ Datele tehnice ale icoanelor sînt următoarele: icoana „Soborul marilor părinți pustnici”, tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 95,8×70×2,9 cm; icoana „Maica Dom-

nului cu Pruncul tronînd”, tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 96×69,6×2 cm; icoana „Iisus Pantocrator”, semnată „Ursul Zug(rav) David Zug(rav)”; tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 95,5×69,9×3 cm; icoana de hram „Acoperămintul Maicii Domnului”, semnată „Ierei Ursul Zug(rav)”; tempera pe lemn, fond poleit cu folie aurie; 95,9×70,3×2,2 cm.

²² Icoană pictată în tempera pe lemn, cu fondul poleit cu folie aurie; 95,5×69,5×3,2 cm; semnată „Ierei Ursul Zug(rav) David Zug(rav)”.

²³ Icoane pictate în tempera pe lemn; „Iisus Pantocrator”: 80,5×61,4×2,5 cm; „Hodighitria”: 79,5×61,4×2,5 cm.



Fig. 7. — Icoana împărătească „Soborul marilor părinți pustnici”, Pocrov, 1715?



Fig. 8. — Icoana împărătească „Maica Domnului cu Pruncul tronînd”, Pocrov, 1715?



Fig. 9. — Icoana împărătească „Iisus Pantocrator”, Pocrov, 1715?

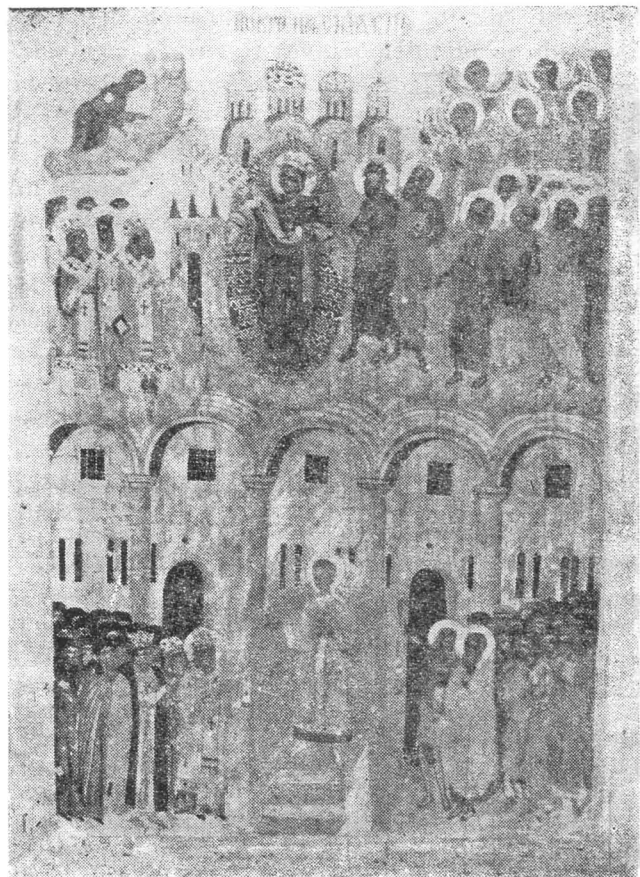


Fig. 10. — Icoana împărătească de hram „Aco-perămîntul Maicii Domnului”, Pocrov, 1715?



Fig. 11. — Icoana „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria”, Pocrov, 1715 ?



Fig. 12. — Icoana de procesiune „Iisus Pantocrator”, Pocrov, 1715 ?



Fig. 13. — Icoana de procesiune „Hodighitria”, Pocrov, 1715 ?

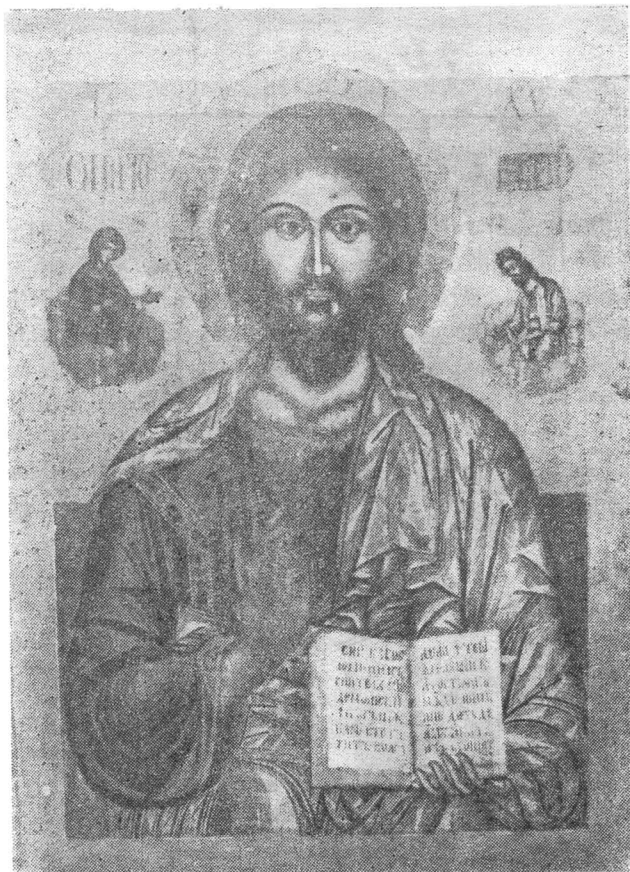


Fig. 14 — Icoana împărătească „Iisus Judecător și cei 12 apostoli”, Crăești, 1719.

nicare din care s-au păstrat doar trei — „Buna Vestire”, „Neeredința lui Toma” și „Acoperământul Maicii Domnului”, reproduceri fidele ale icoanelor omonime din tâmplă, alte 25 icoane prăznicare de mici dimensiuni, pictate pe ambele fețe²⁴, precum și pomelnicul schitului înfățișând pe volet-uri scena „Bunei Vestiri”.

Noi coordonate ale creației zugravului Ursul ne-au fost dezvăluite prin atribuirea, pe baza unor similitudini de ordin iconografic și stilistic cu piesele de la Verșești și Pocrov, a trei icoane împărătești nesemnate, păstrate azi în depozitul de concentrare Roman al Episcopiei Romanului și Hușilor, icoane provenind de la biserica de lemn „Cuvioasa Paraschiva” din satul Crăești, com. Bozieni, jud. Neamț²⁵. Datate în anii 1718, 1719 și constituind danii ale unor săteni, icoanele reprezintă pe „Iisus Judecător înconjurat de cei 12 apostoli” (fig. 14), „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria înconjurată de 12 profeți” (fig. 15) și „Sfintul Nicolae” (fig. 16)²⁶.

În limitele impuse de conservatorismul artei medievale de rit ortodox — și să nu uităm că abia secolul al XVIII-lea aduce o deschidere a artei românești în sensul laicizării — grupurile de icoane de la Verșești, Pocrov și Crăești ar putea constitui jaloanele unei caracterizări a creației zugravului moldovean Ursul. De fapt este vorba despre două tendințe manifestate în contextul personalității sale artistice: filonul brincovenesc și reîntoarcerea la tradiția școlii moldovenești.

Atunci când Mihai Racoviță a solicitat un pictor pentru importanta danie ce dorea s-o facă ctitoriei sale din Verșești, și-a îndreptat atenția spre Țara Românească unde pictura înregistra un real reviriment. Cei doi pictori aleși, dintre care Ursul era desigur „prima vioară”, căci altfel cum ar fi avut întotdeauna întâietate în inscripție, mai mult chiar, se semnează cu caractere minuscule pe sabia sfintului Gheorghe, acești doi pictori așadar, reprezentau arta de factură aulică cu deschidere spre formulele baroce ale timpului, pe care Muntenia o împrumuta Moldovei. Preocuparea pentru somptuozitate se traduce, în cazul icoanelor de la Verșești, și prin dimensiunile depășind talia medie, dar mai ales prin decorația abundant barocă a monumentalelor tronuri ale lui Iisus și Maicii Domnului, subliniate de caligrafia delicată a conturilor proiectate pe fondurile aurite. La pictarea acestor decorații a participat, probabil, în bună măsură, cel de-al doilea pictor, David, în virtutea unei tradiții conform căreia, într-o colaborare, celui de-al doilea zugrav îi revin porțiunile de decorații și veșminte, pictarea siluetelor și a fizionomiilor fiind apanajul zugravului principal. Presupunem că proiecția mentală a întregii compoziții a aparținut lui Ursul care adaptează concepția și tehnica xilografurii tramei decorative a icoanelor. Ne referim în acest sens, la figurile de îngeri apărind din aglomerări vegetale, la montanții tronului lui Iisus din icoana Pantocratorului, imagini cu care sîntem familiarizați datorită vignetelor și frontispiciilor vehiculate în cărțile tipărite în această epocă la Buzău sau în alte tiparnițe din Țara Românească. De altfel, involburarea barocă a frunzelor de acant ce împodobesc tronurile lui Iisus și al Fecioarei, realizată într-o cu totul altă concepție decorativă decît cea întilnită în icoanele rusești care pătrunseseră în Moldova la începutul sec. al XVIII-lea, amintește de decorul sculptat al tîmpelor, tronurilor și a altor piese de mobilier realizate în Țara Românească în timpul lui Constantin Brîncoveanu.

²⁴ Dimensiunile acestor icoane nu depășesc 16 cm pentru lungime și 13 cm pentru lățime; prezintă chenar reliefat și au înscris aproape întotdeauna pe una dintre fețe numele donatorului „Pahomie Episcop”.

²⁵ Semnalat în documente încă de la sfîrșitul sec. al XVI-lea (cf. Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 223) satul Crăești este menționat într-un document din jurul anului 1662, prin care o jumătate a sa era cumpărată de vistiernicul Iordache Cantacuzino, fratele stolnicului Toma, posesorul Verșeștilor (vezi Gh. Ghibănescu, *op. cit.*, vol. III/2, 1910, p. 29). Actuala biserică, monument istoric, a fost ridicată în anul 1796, icoanele la care ne referim provenind de la o biserică mai veche.

²⁶ Datele tehnice ale icoanelor sînt următoarele: „Iisus Judecător înconjurat de cei 12 apostoli”, 1719, aprilie 27;

donată de Popa Vasile, Ștefania, Maria, Tudosca, Toader, Sanda: tempera pe lemn; 92,6×68,4×2,6 cm; inscripții în l. rom., chir.; „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria, înconjurată de 12 profeți”; 1719, aprilie 27; donată de Popa Vasile, Paladie, Ștefania, Maria, Tudosca; tempera pe lemn; 92,6×68,7×2,6 cm; inscripții în l. rom., chir.; „Sfintul Nicolae”. 1718; donată de Popa Vasile, Ștefania, Maria, Tudosca, Toader, Sanda; tempera pe lemn; 97,5×68×2,2 cm; inscripții în l. rom., chir.. Împreună cu cele trei icoane a fost descoperit un panou pictat în aceeași tehnică și gamă cromatică, decorat cu motive vegetale dispuse în rețea de romburi, a cărui utilizare nu poate fi decît aceea de poală de tîmplă, ceea ce susține ipoteza conform căreia cele trei icoane au aparținut unei tîmple azi dispărute. Este interesant de menționat faptul că sub pictura din sec. al XIX-lea și poalele de tîmplă de la Pocrov dezvăluie un decor asemănător.

Formația de xilograf a lui Ursu se resimte parțial și în înlocuirea stilului plastic menit să sugereze volumele, prin stilul grafic, adică printr-o rețea abundentă de hașuri aurii trasate fin — ca în cazul himationului lui Iisus — în spiritul artei zugravilor munteni de la începutul sec. al XVIII-lea²⁷.



Fig. 15. — Icoana împărătească „Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria și 12 profeți”, Crăești, 1719.



Fig. 16. — Icoana împărătească „Sfintul Nicolae”, Crăești, 1718.

Lecția de zugrăvie învățată de Ursul la școala picturii brincovenești se mai traduce și în abordarea modelajului la figuri în tonuri de brun închis, realizând umbre marcate, în sensul barocizant al drapării faldurilor și în relativa înclinație spre narațiune. Această din urmă tendință se observă în icoana „Sfintul Gheorghe omorînd balaurul” unde balaurul, într-o ipostază inedită, cu gîtul aproape despicat din care țîșnește șuvoi de sînge, mușcă crupa calului în timp ce prințesa, în colțul stîng al imaginii, jos, alcargă înpăimîntată, fluturînd deasupra capului o eșarfă. Desigur, aceste mici „erezii” pe care și le-a permis pictorul față de rigidul canon al artei ortodoxe, sînt contrabalansate de imobilitatea hieratică a sfintului a cărui siluetă domină întreaga compoziție. În cazul icoanei de hram „Adormirea Maicii Domnului”, grija pentru detaliul narativ se descifrează prin varietatea expresiilor fizionomice ale apostolilor, ceea ce accentuează starea de spirit dramatică a scenei.

În analiza componentei brincovenești a artei zugravului Ursul, nu se poate ignora varietatea cromatică desfășurată în special în icoana „Sfintului Gheorghe” și în cea a „Adormirii Maicii Domnului”, element ce contrastează cu sobrietatea coloristică a icoanelor moldovenești.

În sfîrșit, un amănunt exterior dar sugestiv : sennătura lui Ursul pe sabia sfintului Gheorghe, element nemaîntîlnit nici în situații asemănătoare în pictura moldovenească, reflectă o „modă” pe care zugravul moldovean a remarcat-o cu siguranță la pictorii brincoveni Constantinos și Andrei, „modă” ce reeditează o practică mai veche întîlnită la pictorii bizantini²⁸.

²⁷ Vezi *Istoria* ..., vol. II, p. 71.

²⁸ Cf. Anca Vasiliu, *Pictura murală brincovenească. Con-*

text cultural și trăsături stilistice (I), în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, seria Artă Plastică, 1982, p. 21.

Icoanele de la Verșești nu reprezintă totuși în totalitate pictura brîncovenească. Iată cîteva elemente, nu lipsite de importanță, care dovedesc apartenența lui Ursul la un mod de simțire artistică moldovenească. Astfel, dacă siluetele personajelor din icoanele brîncovenești sînt aproape sufocate de vegetația luxuriant barocă a tronurilor, în cazul icoanelor lui Ursul se poate vorbi despre o fericită echilibrare între silueta relativ monumentală a personajului central și decorația din fundal. De asemenea, trăsăturile fizionomice de o elevată distincție, trăsături pe care le vom reîntîlni în icoanele de la Pocrov și Crăești, sînt argumente care demonstrează că Ursul cunoștea modelele de înaltă valoare artistică realizate de zugravii moldoveni din secolele anterioare.

Grupul de icoane de la Pocrov marchează în creația lui Ursul momentul de tranziție de la experiența școlii de pictură brîncovenești, la un mod de exprimare plastică tradițional.

Astfel, dacă icoana împărătească „Maica Domnului cu Pruncul tronînd” reia tiparul iconografic muntenesc, chiar dacă tronul nu mai prezintă acea amploare decorativă barocă, în schimb, „Iisus Pantocrator” probează o formulă compozițională diferită de icoana omonimă de la Verșești, înfățișînd personajul bust, conform tradiției post-bizantine. Aceeași observație se aplică tipurilor iconografice reprezentate în cele două icoane de procesiune — „Iisus Pantocrator” și „Hodighitria” — precum și în cealaltă icoană a „Maicii Domnului cu Pruncul”, tipuri pe care le vom reîntîlni definitiv încetățenite în pictura lui Ursul de la Crăești. O remarcă deosebită se impune să facem în cazul ultimei lucrări amintite: aici, trăsăturile fizionomice ale personajului feminin, cu zimbetul delicat, imperceptibil reprezintă o inovație de ordin iconografic ce anunță o tipologie modernă, în spiritul sec. al XVIII-lea.

O notă caracteristică picturii de la Pocrov, în ceea ce privește aspectul iconografic, aduc celelalte icoane împărătești, „Soborul marilor părinți pustnici” și „Acoperămîntul Maicii Domnului”. Este neîndoielnic faptul că în aceste două cazuri Ursul a trebuit să răspundă exigențelor comanditarului, episcopul Pahomie, care adusese cu sine din Rusia, la Pocrov, nu numai un mod de gîndire monahal împrumutat, dar și amintirea unor exemplare de pictură specifice universului artistic medieval rusesc. Ambele teme sînt străine repertoriului iconografic românesc. Mai mult chiar, ca pentru a sublinia locul de obîrșie al inspirației, în icoana „Acoperămîntul Maicii Domnului” care, de altfel, respectă în general formula compozițională statuată în sec. al XVI-lea de podliniki moscoviți²⁹, Ursul pictează în fundal arhitecturi tipice rusești. Modalitatea de expresie stilistică rămîne însă moldovenească. O remarcă deosebită se cuvine a se face în cazul personajului împăratului Leon cel Înțelept, care amintește de portretele votive ale domnitorilor români (el poartă anterior și caftan).

Continuînd analiza iconografică asupra celorlalte icoane ale timpului, se constată, ca o notă dominantă, respectul față de compozițiile tradiționale post-bizantine. „Învierea lui Lazăr”, varianta „coborîrii la iad” pentru „Învierea lui Iisus” sau „Necredința lui Toma”, sînt teme iconografice la care se va renunța treptat în tematica iconostasului, pe parcursul sec. al XVIII-lea. De asemenea, formula dezvoltată a frizei „Deisis” cu apostolii precedați de Maica Domnului și Sfîntul Ioan Botezătorul era nelipsită în iconostasele veacurilor XVI—XVII. O inovație sui-generis realizează Ursul și David în cazul frizei cu profeți care sînt cuplați doi cîte doi, soluție determinată de spațiul îngust oferit de arcul ce marchează intrarea în altar.

Se poate vorbi despre o dominantă constantă în stilul zugravului Ursul, datorată perioadei sale de formare în Țara Românească. Este vorba despre tipul de modelaj în care predomină tonurile de brun, ceea ce determină umbrele accentuate și contrastante față de petele luminoase din vecinătate.

Păstrător al tradiției post-bizantine în pictura de icoane, Ursul se dovedește totodată un artist cu personalitate, adaptînd soluțiile stilistice și tehnice cunoscute și imbinîndu-le cu experiențe noi. Astfel, el realizează că distanța de la privitor la icoanele situate în registrele superioare ale timpului estompează de la sine detaliile și renunță la finisaj, practicînd petele mari de culoare nevalorată și umbrele accentuate care să sublinieze starea de spirit respectivă (fig. 17).

De altfel și tramele compoziționale dovedesc originalitate artistică. Deosebită în acest sens este icoana „Necredința lui Toma” în care Iisus, centrat și încadrat de arcada semicirculară din fundal,

²⁹ Vezi R.P.D. Lathoud, *Le thème iconographique du „Pokrov” de la Vierge*, în „L'art byzantin chez les slaves”, 2, Paris, 1932, p. 302 și urm. De asemenea, André Grabar,

L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge, Paris, 1968, vol. II, capitolul „L'expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècles”.

descrie cu corpul o mișcare în zigzag care dinamizează întreaga compoziție. Aceeași vioiciune a inspirației dovedește Ursul, împreună cu colaboratorul său David, în cazul icoanelor cu apostoli ale căror mișcări variază de la o icoană la cealaltă (fig. 18).



Fig. 17. — Molenii, Pocrov, 1915?



Fig. 18. — Icoană de timplă „Apostolul Luca”, Pocrov, 1715?

Cromatică vie, bogată în tonuri de ocră, alb, galben, roșu vermillon dar și albastru, verde, negru, amintește varietatea coloristică a picturii brincovenesti.

În sfârșit, icoanele de la Crăești marchează reîntoarcerea zugravului la tipurile iconografice tradiționale și la modalități stilistice practicate de școala moldovenească de pictură, în epoca sa de aur : secolul al XVI-lea. Iisus Judecător, reprezentat bust³⁰, monumental, flancat de busturile miniaturale ale Fecioarei și Sfântului Ioan Botezătorul, iar pe laterale de cele ale apostolilor, ori Maica Domnului cu Pruncul — Hodighitria, dar nu așa cum apărea la Verșești (unde numai inscripția indica tipul iconografic respectiv), într-o formă hibridă între Hodighitria și Platitera, ci bust, arătând cu mina dreaptă spre Prunc, înconjurată de 12 profeți, constituie tipurile iconografice tradiționale cunoscute de zugravii moldoveni. Compozițiile sînt epurate de elemente decorative auxiliare, astfel încît personajele centrale cîștigă în monumentalitate. De altfel și tratarea drapajelor, realizată de astă dată preponderent în stil plastic, se simplifică, revenind la forma clasică : faldurile sînt construite prin alternarea tonurilor saturate și diluate, remarcîndu-se chiar o anumită tendință spre geometrizarea convențională, caracteristică pe care o înregistraserăm deja la unele icoane de la Pocrov. Singurele elemente decorative, laitmotive întîlnite atît în xilogravurile lui Ursu, cît și în icoanele sale, sînt benzile aurii ornate cu înșiruire de romburi și hexagoane alternate, care apar fie pe hitonul lui Iisus, în dreptul umărului, fie bordînd la gît tunică Fecioarei.

Cromatică este mai potolită, în sensul folosirii unui număr restrîns de tonuri : ocră, brun, roșu permanent, albastru.

Icoanele lui Ursu nu sînt însă copii ale icoanelor moldovenești din sec. al XVI-lea. „Modernitatea” lor se descifrează atît în proporționarea siluetelor principale în raport cu întreaga compo-

³⁰ Ursul nu respectă cu strictețe proporția tradițională a bustului, siluetele personajelor fiind, în cazul picturii sale,

ușor alungite. Păstrăm totuși terminologia cunoscută pentru a sublinia opțiunea artistului.

ziție, ceea ce scade din aerul lor hieratic, le „umanizează”, cit și în fizionomiile care, deși respectă stilizarea trăsăturilor în spiritul sugerării hieratismului, pot constitui totuși încercări primare de portretizare. De altfel, aceste trăsături fizionomice, puțin diferite în ansamblu, constituie marca personalității pictorului și în acest sens ne-au ajutat la atribuirea icoanelor nesemnate.

O problemă mai puțin elucidată în studiul creației lui Ursul o constituie colaborarea sa cu David : ce aparține lui Ursul și care este contribuția lui David ? În virtutea faptului că întotdeauna cînd semnează amîndoi, Ursul este cel dintîi și că există cazul în care Ursul să-și semneze singur o lucrare ³¹, în timp ce David nu apare niciodată semnat singur, presupunem că Ursul era principalul pictor și deci lui îi aparține concepția, în timp ce David rămîne pe planul secund, ca executant al acestei concepții.

Este adevărat că în raport cu picturile de la Verșești, grupul de icoane de la Pocrov se situează pe o linie valorică de mijloc, iar icoanele de la Crăești înregistrează un ușor regres, la această diferențiere contribuind și condițiile diferite în care au fost realizate lucrările — primele fiind danie domnească, deci presupunînd exigențe și posibilități materiale sporite, ultimele mai modeste, fiind daniile unor oameni de rînd. În ansamblu există însă un fir conducător care relevă evoluția unei personalități artistice traductibile nu numai pe plan individual, ci și în plan național. Căci într-adevăr, la acest început de secol XVIII cînd conștiința unității românilor transpare din strădaniile unor oameni de cultură și patrioți, zugravul Ursul, moldovean de origine, format ca artist în Țara Românească și activînd efectiv atît în provincia care l-a format, cit și în cea originară, reprezintă un element de fuziune a celor două școli artistice, slujind ideea de unitate cultural-artistică a românilor.

URSUL — UN PEINTRE MOLDAVE AU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE

R É S U M É

La découverte de trois groupes d'icônes à Verșești, Pocrov et Crăești, dans le département de Neamț, signées ou attribuées au peintre moldave Ursul, a favorisé l'analyse de l'œuvre de celui-ci, qui a déroulé son activité dans la première moitié du XVIII^e siècle.

Instruit en tant que xylographe dans les imprimeries de Valachie, Ursul allait accomplir son apprentissage comme peintre d'icônes, à l'école de peinture à l'époque du prince Constantin Brîncoveanu.

Les icônes de Verșești ont été réalisées en 1707, probablement sur la demande du voïvode moldave Mihai Racoviță. A cette fin, Ursul a été aidé par un peintre-associé, David, avec lequel il allait peindre les icônes de Pocrov, aussi.

Le groupe d'icônes de Verșești reprend des types iconographiques rencontrés dans la peinture de l'époque de Brîncoveanu, enrichie avec des détails narratifs et adaptée au modelage des figures, ainsi que le répertoire des motifs décoratifs baroques.

En 1715, le fondateur de l'ermitage Pocrov, à côté du monastère Neamț, Pahomie, invita Ursul à réaliser la peinture de l'iconostase, ainsi que celle des autres icônes. Cette fois-ci Ursul allait reprendre des types iconographiques et stylistiques de Valachie, mais allait introduire tout de même, de nouveaux éléments caractéristiques à l'école moldave d'icônes de jadis : le buste monumental, la géométrie rigoureuse du drapage.

Les éléments caractéristiques de l'école moldave de peinture allaient prédominer dans le cas du dernier groupe d'icônes que l'on analyse, celui de Crăești, daté 1718—1719. Dans de certains gens du peuple, ces icônes ne présentent plus, la somptuosité de celles de Verșești et de Pocrov, mais elles la compensent par le respect vis-à-vis des modèles connus des XVI^e—XVII^e siècles en Moldavie.

³¹ Vezi icoana „Acoperămîntul Maicii Domnului” de la Pocrov. A nu se uita și semnătura lui Ursul pe sabia Sfîntului

Gheorghe din icoana de la Verșești.

UN DESEN AL LUI UDRIȘTE NĂSTUREL REPREZENTÂND PROPRIA SA STEMĂ HERALDICĂ

de AL. MAREȘ

In ședința Academiei Române din 22 august 1877, Al. I. Odobescu a prezentat câteva obiecte de interes istoric, între care figura și „o tablă de lemn, fosta scoartă a unei cărți bisericești slavone din biblioteca Ms. Bistrița din jud. Vilcea”, cuprinzând o însemnare a logofătului Udriște Năsturel¹. Douăzeci de ani mai târziu, I. G. Sbiera a reprodus textul slavon al acestei însemnări, însoțit de o traducere românească, din cuprinsul căruia aflăm că Udriște Năsturel împrumutase de la mănăstirea Bistrița un *Sbornic* pe care l-a restituit la data de 18 iunie 1639 (sau 1635)². O reproducere fotografică a însemnării respective a fost publicată de D. P. Bogdan în 1978, în scopul de a înlesni cunoașterea particularităților de scriere ale învățatului boier muntean³. Consultând reproducerea, nu mică ne-a fost surpriza să constatăm, fapt care a scăpat, se pare, atenției cercetătorilor, că sub textul autograf al lui Udriște Năsturel se află desenată o stemă heraldică (vezi fig. 1), ale cărei armoarii ni le reamintesc pe cele ale cunoscutei steme publicate în *O podražanii Ișă Hșă* („Despre imitarea lui Isus Hristos”), Mănăstirea Dealu, 1647 (vezi fig. 2).

Coperta, care se păstrează la Biblioteca Academiei R. S. România sub cota *Fragment slav*, 6, este executată din lemn, avînd încă, la marginile superioare și inferioare, resturi din vechea îmbrăcăminte de piele. Are dimensiunile 29 × 20,5 cm și a reprezentat coperta din spate a *Sbornicului* respectiv. Însemnarea și stema se află pe partea inferioară a copertei, fiind scrise, respectiv, desenate de Udriște Năsturel cu o cerneală de culoare brun-închis. Desenul stemei, realizat cu o evidentă îndeminare artistică, are 3,5 cm înălțime și 3,9 cm lățime.

Descrierea stemei: în cîmpul din dreapta al scutului un leu ridicat pe picioarele din spate ține în laba stîngă din față o cruce; în fața sa, în cîmpul din stînga, se ridică un șarpe. Scutul este timbrat de un coif cu mai multe rețele, așezat oblic (orientat spre dreapta cu o treime). El este surmontat de o coroană peste care se înalță un turn (unele elemente ale coroanei și turnului se disting slab din cauza unor striațiuni ale lemnului). De ambele părți ale coifului coboară lambrechine (vezi fig. 1 și reproducerea mărită de sub fig. 3).

¹ „Analele Societății Academiei Române”, Tom. X, Secți. I, București, 1877, p. 22.

² *Mișcări culturale la românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuți, 1897, p. 117—118. Întemeindu-se pe textul publicat de I. G. Sbiera, I. Peretz a precizat că respectiva copertă nu aparține unei *Pravile*, cum crezuse Al. I. Odobescu, ci unui *Sbornic* (*Curs de istoria*

dreptului român, vol. II, partea I, București, 1928, p. 324); cf. și articolul nostru *A procurat Udriște Năsturel originalul străin al Pravilei de la Govora?*, în „Limba română”, XXXV, 1986, nr. 2, p. 127—131.

³ *Palcografia română-slavă. Tratat și album*, București, 1978, planșa LVI.

Față de stema publicată în 1647⁴, stema de pe coperta *Sbornicului* prezintă două trăsături distincte : 1) nu este înconjurată de ghirlanda de lauri⁵; 2) crucea pe care o ține loul are două traverse (cruce patriarhală?). Ultima trăsătură, importantă din punct de vedere heraldic, ne face să presupunem că apariția crucii latine în tipăritura de la mănăstirea Dealu constituie o inadvertență a meșterului care a executat clișeul stemei respective.

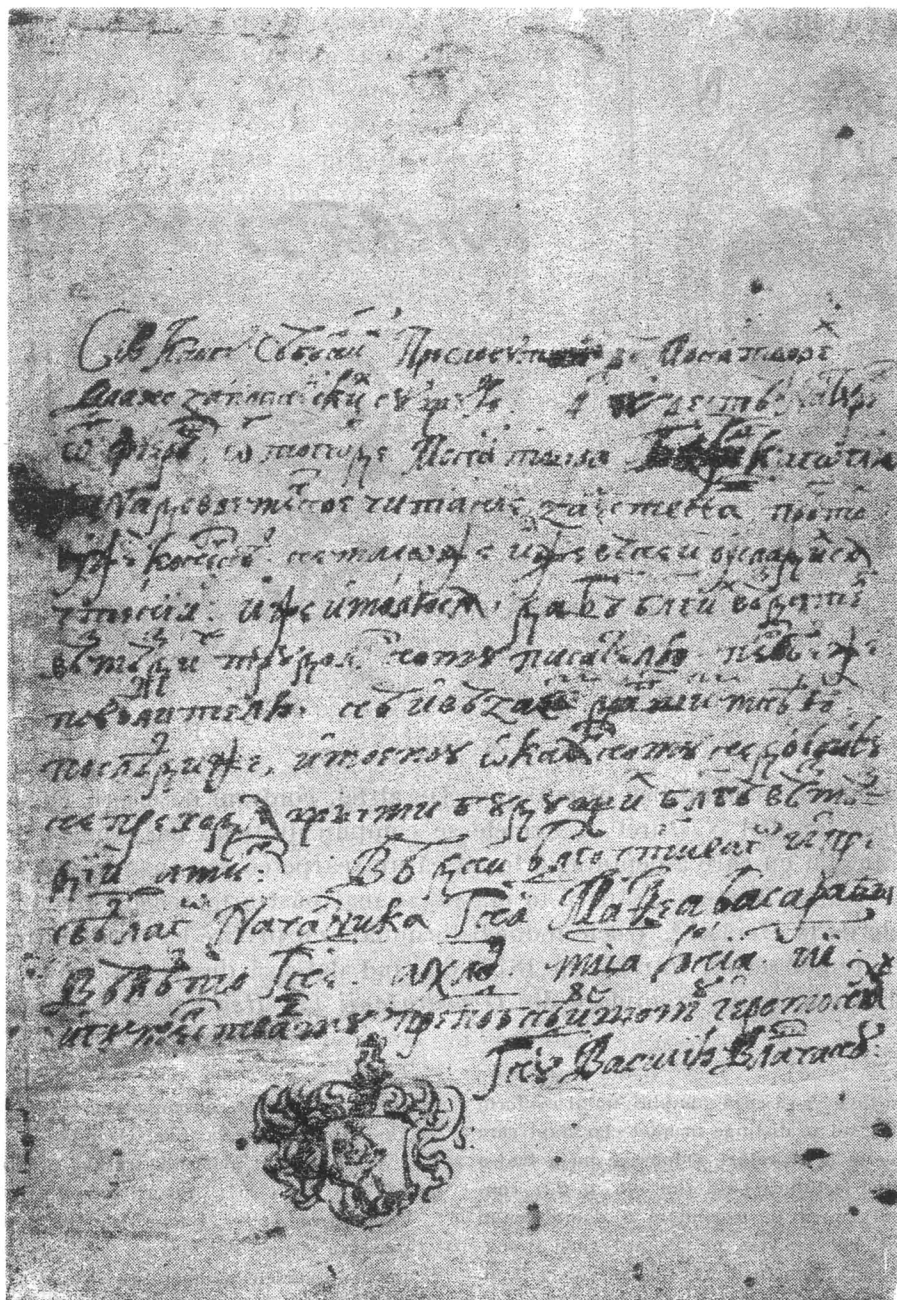


Fig. 1

⁴ Pentru descrierea stemei din *O podražanii Ișa Ilșă*, vezi P. V. Năsturel, *O carte românească din 1647 (Imitatio Christi)*, în „Albina”, XI, 9 decembrie 1907, nr. 10, p. 324 (republicat de autor, în *Genealogia Năstureilor*, în „Revista pentru istorie, arheologie și folclor”, XI, Partea I, 1910, p. 321–322); Ioan Bianu și Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche*, IV, 1944, p. 200; Stelian Metzulescu, *Două contribuții la istoria religioasă din Țara Românească în seco-*

lul al XVII-lea, în „Glasul bisericii”, XIX, 1980, nr. 3–4, p. 314–315.

⁵ Inițialele *УД*, care încadrează stema lui Udriște Năsturel în tipăritura din 1647, nu constituie un element component al blazonului. Ele fac parte integrantă din inscripția în limba slavonă care însoțește în tipăritura respectivă reproducerea stemei; vezi Ioan Bianu și Dan Simonescu, *op. cit.*, p. 199.

Existența cel tirziu în anul 1639⁶ a acestei steme pe coperta *Sbornicului* amintit scoate definitiv din discuție ipoteza potrivit căreia Udriște Năsturel ar fi posedat pînă în 1644 un alt blazon, avînd ca ancadrament heraldic vulturul bicefal, iar stema reprodușă în tipăritura din 1647



Fig. 2



Fig. 3

ar aparține unei concepții heraldice ulterioare⁷. De altfel, conform descrierii făcute de Ioan Bianu („scutul cu armele familiei Năsturel... Armele se compun dintr-un leu stînd și ținînd cu piciorul drept o cruce ridicată, cu care amenință să lovească un șearpe ce sare asupra lui, d-asupra acestuia se vede o cetate”), această stemă, săpată în piatră, se mai păstra în secolul trecut pe peretele unei camere din casele de la Herăști⁸. Unele îndoieli formulate cu privire la veridicitatea afirmațiilor lui Bianu nu au un temei serios, întrucît în 1879, de cînd datează descrierea amintită, cercetătorilor români nu le erau cunoscute exemplare din *O podražanii Iša Hša*⁹ și, în consecință, ei nu aveau

⁶ În însemnare, ultima slovă-cifră a anului, notat conform calculului occidental, nu se distinge în mod clar, fapt care a dat naștere la diverse interpretări. Odobescu nu a luat-o în considerație, oferind lecțiunea 1630 (*op. cit.*, p. 22), contrazisă însă de menționarea în însemnare a domnitorului Matei Basarab, ajuns, cum se știe, pe scaunul Țării Românești în septembrie 1632. Pentru I. G. Sbiera (*op. cit.*, p. 118) și D. P. Bogdan (*op. cit.*, p. 248 și planșa LVI), această slovă-cifră poate fi interpretată 6 sau 9, anul rezultat fiind 1635 sau 1639. Dintre aceste două lecțiuni, ultima are mai multe șanse să corespundă realității.

⁷ „Revista muzeelor și monumentelor”, Monumente istorice și de artă, XLV, 1976, nr. 2, p. 23–26.

⁸ „Analele Academiei Române”, Seria II, Tomul II, 1879–1880, p. 14.

⁹ În literatura românească de specialitate, M. Gaster este primul care a semnalat existența cărții (*Uā carte românească în 1346*, în „Românul”, 6 noiembrie, 1881, p. 2), utilizînd descrierea publicată de arhimandritul Leonid, în

care însă nu este consemnată prezența stemei (*Sloveno-srpska knjižica na Sv. Gori Atonskoj u manastiru Hilandar u Sv. Pavlu*, în „Glasnik srpskog učenog društva”, XLIV, 1877, p. 256–257). Autorii primului volum din *Bibliografia românească veche*, București, 1903, p. 159, înregistrează prezența stemei, dar fără a-i face o descriere, întrucît aceasta lipsea în sursele bibliografice străine utilizate. Prima descriere a stemei din cartea tipărită în 1647 apare abia în 1907 și se datorează lui Stoica Nicolaescu, care avusese prilejul să cerceteze două exemplare ale ediției, existente la mănăstirea Hilandar (P. V. Năsturel, *O carte românească din 1647 (Imitatio Christi)*, p. 32). Înaintea lui Stoica Nicolaescu, într-o notă bibliografică în limba rusă și rămasă nepublicată, B. P. Hașdeu semnalase prezența stemei, dar fără a oferi și o descriere (Eufrosina Dvoicenco, *Un studiu necunoscut al lui Hașdeu despre traducerea cărții „De imitatione Christi”*, în „Revista istorică”, XVIII, 1932, nr. 10–12, p. 325).

de unde să știe că Udriște Năsturel posedase o stemă heraldică și, cu atât mai puțin, care erau armoariile ei ¹⁰. În plus, din raportul lui Bianu reiese că, în cursul cercetării caselor de la Herăști, el efectuase chiar un decalc al acestei steme ¹¹. Ca atare, putem să admitem că „sursa citatului lui Bianu”, a fost într-adevăr unul dintre pereții caselor lui Udriște Năsturel, realitate de care alți cercetători nu s-au îndoit nici un moment. Radu Greceanu, de pildă, considera că stema se afla săpată pe peretele uneia „din camerele de la etaj care sînt în parte distruse” ¹². După Olga Bîzu, la origine stema s-ar fi aflat în nișa de deasupra portalului vestie ¹³, amplasament care, la o examinare atentă, se dovedește improbabil. Orientîndu-ne după forma scutului heraldic aflat deasupra intrării de nord a pivnițelor, nu ar fi exclus ca acesta să reprezinte un vestigiu al mult căutatei steme. Desigur că formulînd această ipoteză nu negăm nici un moment posibilitatea amplasării stemei lui Udriște Năsturel și în alte locuri ale construcției.

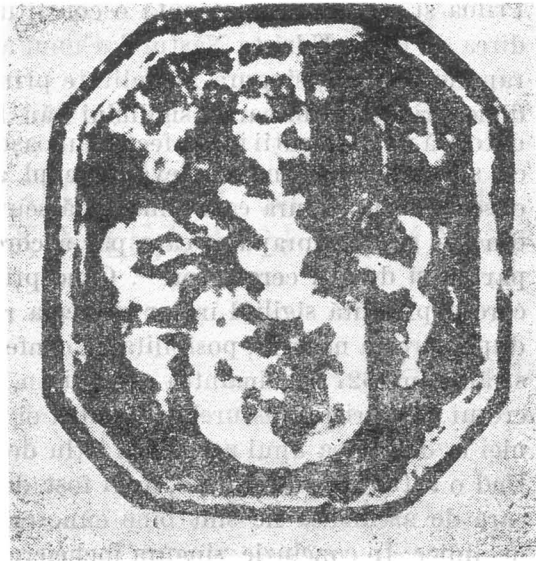


Fig. 4

O întrebare care stăruie în legătură cu stema cărturarului muntean, întrebare care în egală măsură ar putea fi pusă și pentru alte steme boierești din secolul al XVII-lea, este următoarea: se încadrează ea în rîndul *armoariilor de concesiune* sau în rîndul *armoariilor de asumpțiune*? Elementele heraldice conținute și modul lor de realizare artistică sînt vădit influențate de arta blazonului din Transilvania și din imperiul romano-german ¹⁴, constatare care ne-ar putea purta cu gîndul la o posibilă dobîndire de către învățatul logofăt a unui titlu nobiliar și, implicit, a însemnelor emblematice respective din partea principelui transilvan sau poate chiar a împăratului austriac. După cum se știe, Udriște Năsturel a făcut parte din solia trimisă de Matei Basarab la Viena în 1636 ¹⁵ și, în aceeași calitate de trimis diplomatic, a fost în Transilvania în 1649 ¹⁶ și 1652 ¹⁷, unde nu este exclus să fi îndeplinit misiuni diplomatice și înaintea anului 1640 ¹⁸. Au fost tot atîtea prilejuri cînd, în dubla sa calitate de diplomat și cumnat al domnitorului, ar fi putut obține un titlu de noblețe și, totodată, un blazon. Ipoteza este tentantă, dar în calea acceptării ei se ridică cîteva obiecții îndreptățite.

¹⁰ Tocmai necunoașterea acestui amănunt explică de ce stema de pe coperta *Sbornicului* a trecut neobservată, nefiind pusă în relație cu Udriște Năsturel, atât de către Al. I. Odorescu în 1877, cit și de către Ioan Bianu și Ioan Bogdan, care, ceva mai tîrziu, în 1897, i-au dat concursul lui Sbiera să traducă și să publice cuprinsul însemnării; vezi I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 117.

¹¹ *Loc. cit.*, p. 14.

¹² *Casa de piatră din Herăști. Istoric*, în „Monumente și muzee. Buletinul Comisiei Științifice a Muzeelor și Monumentelor Istorice și Artistice”, I, 1958, p. 122.

¹³ *Restaurarea casei lui Udriște Năsturel din Herăști*, în „Buletinul monumentelor istorice” XI, 1971, p. 55.

¹⁴ Ștefan D. Grecianu, *Eraldica română. Actele privilegiate la stabilirea armeriilor oficiale cu planșe și vocabular de ...*, București, 1900, anexe la p. LXIII și LXIV; Andrei Veress, *Documente privilegiate la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, vol. V, București, 1932, p. 142, 257, vol. VII, 1934, p. 5, 23, 183, 256, vol. VIII, 1935, p. 51, 223, vol. XI, 1939, p. 186; Mihail G. Stephănescu et Jean C. Mănescu, *Enluminures héraldiques du XVI^e — XVIII^e siècles dans la collection de l'Académie Roumaine*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art”, Série Beaux-arts, XVII, 1980, p. 16—32.

¹⁵ *Documente privilegiate la istoria românilor culese de Eudoxiu Hurmuzaki*, volumul IV, partea I, 1600—1649,

București, 1882, p. 623; N. Iorga, *Studii și documente privitoare la istoria românilor*, vol. IV, București, 1902, p. CLXXXIV; Ștefan Meteș, *Domni și boieri din țările române, în orașul Cluj și românii din Cluj*, Cluj, 1935, p. 59. Această soluție este greșit menționată sub anul 1638 la P. V. Năsturel, *Genealogia Năstureilor*, p. 313; cf. și *Istoria literaturii române*, I, 1964, p. 372, Dan Horia Mazilu, *Udriște Năsturel*, București, 1974, p. 54.

¹⁶ N. Iorga, *op. cit.*, p. CCXXX; Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 68. Anul misiunii apare greșit menționat la N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, II, București, 1942, p. 97, și la Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷ N. Iorga, *op. cit.*, p. 277; Andrei Veress, *op. cit.*, vol. X, 1938, p. 245.

¹⁸ Pentru o „legătură” între Matei Basarab și principele Rákóczy, încheiată de Bunea Vistierul, Udriște Năsturel și Sava Logofătul la o dată necunoscută, vezi N. Iorga, *op. cit.*, p. CCLXI. Nu delinim, în schimb, informații că Udriște Năsturel ar fi îndeplinit o misiune diplomatică în Polonia în anul 1638, așa cum se afirmă adeseori (N. Cartoian, *op. cit.*, p. 97; *Istoria literaturii române*, I, p. 372; Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 54), pe baza unei lecturi neatenate a textului lui P. V. Năsturel, *Genealogia Năstureilor*, p. 313.

Prima și cea mai importantă o constituie, bineînțeles, lipsa oricărei informații referitoare la dobîndirea de către Udriște Năsturel a unui asemenea titlu din partea principelui transilvan sau a suzeranului german, singura modalitate prin care i s-ar fi putut concesiona și însemne heraldice. În al doilea rînd, examinarea sigiliului său inelar, folosit încă din 1627 (vezi fig. 4), deși nu permite, datorită unei execuții imperfecte, cunoașterea tuturor detaliilor, evidențiază unele asemănări frapante cu stema pe care ne-o relevă desenul amintit și tipăritura din 1647: scutul și lambrechinele se observă ușor; figura care timbrează scutul este neclară, dar putem totuși distinge că este alcătuită din trei părți suprapuse, care par a corespunde coifului, coroanei și turnului, elemente identificate parțial și de alți cercetători¹⁹. Concepția heraldică foarte asemănătoare, dacă nu chiar identică, pe care o prezintă sigiliul inelar și stema respectivă nu poate fi pusă pe seama hazardului și elimină, după părerea noastră, posibilitatea conferirii însemnelor emblematice de către un principe sau suzeran străin. În 1627 sau înaintea acestui an, pe cînd era un simplu grămătic de cancelarie, este greu de crezut că Udriște Năsturel ar fi putut obține un titlu nobiliar de origine apuseană. Nu ne putem gîndi nici la obținerea unui asemenea titlu de către tatăl său, postelnicul Radu Năsturel, intrucît, acceptînd o astfel de posibilitate, ar fi fost de așteptat ca și sigiliile fraților lui Udriște, Șerban și Cazan, care de asemenea ne sînt bine cunoscute²⁰, să prezinte, ceea ce nu se constată, aceleași însemne heraldice. În concluzie, singura încheiere satisfăcătoare ar fi că Udriște Năsturel, asemenea altor demnitari români, este creatorul propriului său blazon.

Depășind stadiul pur sigilar al heraldicii la care se rezumau majoritatea contemporanilor săi din Țara Românească și Moldova, Udriște Năsturel a fost cel dintîi cărturar român care, confectionîndu-și o stemă, a ținut să și-o fixeze pe unele creații literare și arhitectonice, iar, așa cum dovedește *Sbornicul* împrumutat de la mănăstirea Bistrița, chiar în proximitatea unor însemnări ocazionale. Circumscripției modei apusene, interesul său pentru însemnele heraldice constituie în mod neîndoios o trăsătură înnoitoare în peisajul civilizației românești a veacului²¹. Deși nu a ținut spre funcții mai înalte, mulțumindu-se peste un sfert de veac cu dregătoria de al doilea logofăt, Udriște Năsturel a fost, fără îndoială, conștient de propria sa valoare și mîndru de vechimea descendentei sale. Alcătuit după toate regulile heraldicii²², blazonul său subliniază noblețea de înaltă distincție, prin coiful surmontat de coroană, curajul și tăria credinței, prin piesele onorabile înscrise în scut²³. Cum aceste trăsături spirituale se regăsesc frecvent în heraldica medievală, ar fi iluzoriu să credem că din examinarea simbolurilor plastice ale stemei lui Udriște Năsturel am putea desprinde portretul său moral. Recurgînd la acest mijloc de individualizare pe care îl reprezenta stema, învățatul muntean a încercat, probabil, un sentiment de mîndră detașare față de contemporani, nutrind, totodată, convingerea, proprie de altfel tuturor posesorilor de însemne heraldice, că va supraviețui prin blazon²⁴. Scurgerea timpului ni l-a impus însă atenției, în primul rînd, prin activitatea culturală desfășurată, stema sa heraldică rămînînd numai o mărturie, deloc neglijabilă, a deschiderii sale față de „nou”.

¹⁹ B. P. Hasdeu, în „Archiva istorică a României”, I, 1864, p. 8: coroană; P. V. Năsturel, *Genealogia Năstureilor*, p. 293: coroană și turn; Stelian Metzulescu, *op. cit.*, p. 314: coif și coroană hieratică.

²⁰ Vezi reproducerile sigiliilor la P. V. Năsturel, *Genealogia Năstureilor*, p. 286 și 288.

²¹ Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, [București], 1979, p. 69.

²² Cf. Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 53, care afirmă că Udriște Năsturel „își compune un blazon cu o heraldică destul de alambicată”.

²³ Pentru semnificația elementelor cuprinse în scut, vezi P. V. Năsturel, *Genealogia Năstureilor*, p. 321.

²⁴ Vezi în acest sens inscripția care însoțește stema heraldică în tipăritura din 1647: *Знаменіе смѣриного преводника и ѿ памѣти приложнаго* „Semnul smeritului traducător U<drîște> N<ăsturel> ot F<erăști> spre amintire aici s-a adăugat”.

ȘTEFAN EMILIAN ȘI PREZENȚA GUSTULUI NEOCLASIC ÎN ARHITECTURA SECOLULUI AL XIX-LEA DIN ROMÂNIA

de MIHAI ISPIR

Privity în ansamblul său, manifestarea clasicismului în arta românească, a secolului trecut cu precădere, nu are aspectul unui bloc compact de doctrine și modele, ci mai degrabă cel al unei prezențe difuze și stăruitoare. Consemnabile, în ce privește arhitectura, pe o neobișnuit de lungă perioadă, începînd cu anii '80 ai secolului al XVIII-lea și pînă în primele decenii ale secolului XX, datele acestei manifestări ar putea fi *grosso modo* sistematizate într-o primă etapă, pe care am numi-o a „adopțiunilor spontane”, încheiată către 1830, urmată de o altă de cristalizare a formelor și de schițare a unei conjuncturi teoretice, corespunzătoare în mare epocii regulamentare, de o fază eclectică și academică, apoi, în cadrul propriu-zis al stilului, însoțită de ecouri ale disputei neoclasicism-neorenăștere, și în fine, după o relativă eclipsă, de un „clasicism după clasicism” cu unele tendințe doctrinare, în jurul lui 1900 și chiar în continuare.

În general, cînd se vorbește despre etapa primă menționată, se amintesc elementele distinctive ale clasicismului, marcînd despărțirea acestuia de tradiția bizantinizantă definitorie pentru arta românească medievală. O despărțire, se spune de obicei, pe cit de netă, pe atît de spectaculoasă, sprijinită pe orientarea tot mai hotărîtă a intelectualității timpului, îndeosebi a generațiilor mai tinere, spre Occident, orientare paralelă cu acelea ale modei și gustului, sub aspectele lor cele mai diverse. O despărțire simțită ca atare chiar de oamenii vremii, contribuind la conturarea unei sciziuni a generațiilor în planul moravurilor, modului de viață, mentalităților ș.a., exprimată nu o dată în polemici deschise reflectînd un limpede antagonism, cu importante consecințe. Alecu Russo, unul din tribunii schimbării, serie, de pildă : „Părinții noștri au deschis ochii în leagănul strămoșesc : oamenii de la 1835 cari inaugurează generația de față au răsărit în larma ideilor nouă. Ochii și gîndul părinților se învîrteau la Răsărit, ai noștri sînt țintiți spre Apus, deosebire de la cer pînă la pămînt”¹. Și totuși, o examinare apropiată a producției de artă și a unora din textele epocii, poate suscita întrebarea dacă „secesiunea” exprimată atît de categoric în textul lui Russo a fost în realitate la fel de categorică, și dacă reflectarea ei în artă se înfățișează sub forme atît de stabile, clar descifrabile. Dar, să remarcăm întîi, într-o scurtă paranteză, că istoriografia clasicismului include alături de concepția, să-i spunem „monistă”, a unui capitol pe deplin personalizat în istoria artei, asociat într-o antiteză paradigmatică romantismului, concepție îmbrățișată încă, în anii '20 ai secolului nostru, de un Gustav Pauli, și perspectiva „relativistă”, încheiată tot în anii '20, azi predominantă, potrivit căreia clasicismul devine fie un fel de verigă de legătură între baroc și romantism, impregnat firește de spiritul ambelor, fie pur și simplu un moment al romantismului. Pentru Siegfried Giedeon de pildă, a cărui teză de doctorat se intitula semnificativ *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, clasicismul se limita la o si aplă „colorație” (*Färbung*)².

¹ Alecu Russo, *Studie moldovană*, în *Zimbrul*, an II, 1851, nr. 1 (2 iulie), p. 1.

² S. Giedeon, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München, 1922, p. 9.

Revenind pe teritoriul artei românești, o primă delimitare este, poate, necesară: anume aceea între propensiunea culturală prooccidentală și clasicismul propriu-zis, prima constituind de fapt un fenomen mai cuprinzător, anterior și înglobând în cele din urmă clasicismul. Referindu-ne acum strict la raporturile clasicismului cu tradiția autohtonă medieval-bizantinizantă apar sesizabile, credem, oricât ar părea de ciudat, pe lângă incontestabilele divergențe, și anumite elemente de omologie, dacă nu de continuitate, la nivelul ideilor și mentalităților legate de sfera esteticului. Un articol publicat de Dimitrie Gusti în 1848 în *Albina românească* ni s-a părut, în această privință simptomatic. Având drept subiect comemorarea lui Gheorghe Lemeni și reprezentând unul din primele documente de critică de artă românească din secolul al XIX-lea, textul debutează cu unele considerații generale din care cităm: „Așa este de nevoie pentru noi zugrăvia, căci religia, această revelație a sufletelor curate și înălțate mai presus de sfera cultului, se înviază înaintea ochiului său de către penelul zugravului... Frumosul totdeauna au plăcut și place omului, el îl admiră și în admirația sa închină atotputernicia Dumnezeiască. Propășirea artelor au înaintat cu timpul, și acolo unde penelul veacului barbar lăsa urme grosolane și desfigurate, astăzi iscusința lui ne înșamnă umbre și lumini pline de armonie și strălucire. Este pre adevărat că a iubi religia și pre Dumnezeu nu stă într-un a-l zugrăvi frumos, însă și de a-l figura într-un chip uricios nu este earăși mijlocul de a mări ființa ace pre-puternică. Zugrăvia încă ne este de nevoie nouă căci trecutul cu prezentul unei nații are mari legături pentru viitorul ei, și aceste legături se sfîntesc de mîna istoricului și a zugravului, faptele strămoșilor cele pline de virtute amintindu-se de cătră cel întiu și de cel al doile puindu-se supt ochi, cu ușurătate pot renaște în inimele strănepoților lor îndemnul cătră ele, și laurele ce mînele aminduror le împletesc sint ca niște sămințe bune aruncate generației noui spre a rodi totu de aceleași fructe”³. Desigur, o primă delimitare de estetica bizantină e operată prin accentul explicit pus pe frumos și pe delectarea produsă de acesta. Să observăm însă imediat că frumosul nu este prețuit în sine, ci ca intercesor al revelației religioase. De asemenea că, în continuare, autorul revine și temperează accentul amintit, apropiindu-și în cele din urmă o poziție conciliantă între punctul de vedere hedonist și cel bizantin. Atitudinea mai mult decît severă față de „veacul barbar”, atitudine în substratul căreia distingem firește persistența uneia dintre principalele teze iluministe, nu e mai puțin explicită. Dar aserțiunea: „lumina, această viață a zugrăviei” regăsită în cuprinsul aceluiași text, deși poate fi privită ca o observație mai curînd tehnică sau ca o notă eclectică (mai jos scriitorul se referă la contrastul „acestor lumini” suportînd „totul cu armonie”) nu e străină de spiritul bizantin al *zoo-grafiei*, de care s-ar lega și mențiunea capacității „penelului” de a „învia” un conținut spiritual. Încă mai relevantă este caracterizarea frumosului pictural ca sinteză de „armonie” și „strălucire”, primul concept fiind de sorginte clasică, cel de-al doilea, de lungă carieră în estetica bizantină. Tot atît de interesantă este și postularea colaborării istoricului și a pictorului (sau a zugravului, cum serie Gusti, încă la 1848). Se insistă astfel asupra rolului invenției în geneza operei de artă, punct de vedere tipic clasicist, iar remarcă nu poate să nu evoce pentru noi numele lui Asachi, „inventator” al atîtor subiecte istorice oferite artiștilor din cereul său, în care Gusti deținea, așa cum a relevat recentul studiu al lui Remus Niculescu despre Ion Georgescu, o poziție proeminentă⁴. Dar, să observăm, atribuind istoricului sarcina elaborării subiectului literar al imaginii, Gusti îl face, nu mai puțin, să preia funcția teologului, a clericului medieval, în stabilirea programului iconografic. Încă o dată, clasicism și bizantinism se întîlnesc pe un teren comun, ce ține de data aceasta de metoda de creație. Dacă limbajul teoretic al lui Gusti este integrabil în liniile sale predominante esteticii clasiciste, fapt descifrabil în nu puține componente, de la elemente-tip de ideologie, precum raportarea la „faptele strămoșilor cele pline de virtute”, la formulări de sursă winckelmanniană ca „visul frumuseții”, sau „natura și antichitatea, maiștrii cei mai mari și neajunși” ori chiar la detalii de recuzită retorică precum „laurele” împletite, el înfățișează deopotrivă unele trăsături din care nu rezultă deloc o incompatibilitate de esență cu principiile gîndirii medievale despre artă și frumos. Două ni se par îndeosebi ideile estetice majore ce se pot desprinde din textul citat, idei ce au însoțit neînterupt, am spune, receptarea neoclasicismului în țările române; utilitarismul și identificarea uneia din finalitățile frumosului artistic în delectare. Nu altceva consenua cu

³ D. Gusti, *Gheorghe Lemeni*, în *Albina românească*, an XX, nr. 84 (21 oct.), p. 337—338.

⁴ R. Niculescu, *Statuia lui Gheorghe Asachi de Ion Georgescu*, în *SCIA*, 27, 1980, p. 46—48.

aproape un deceniu înaintea lui Gusti, Asachi însuși, cînd, descriind în spirit iluminist acțiunea „omului literat” amintea că acesta „culege din deosăbirea cea îmbelșugată felurite mijloace a naturii pentru de a încînta (a disfăta) pe oameni, a-i lumina și a le fi de folos”⁵. Nu altceva releva autorul textului broșurii dedicate în 1843 mausoleului de la Frumosa, cînd nota că „figurile și atribuțiile lor, lucrate de mîină de meșter, în marmură de Carara, și subiectul ce-l reprezintă însoțită fiecărui privitor sentimente înfrîntătoare, însă folositoare...”⁶. Or, în ceea ce am numit „utilitarism”, o anumită continuitate față de mentalitățile însoțind faptul de artă în ambianță medievală este lesne descifrabilă. Frumosul slujește, ca și, *mutatis mutandis*, în lumea bizantină, ca și în cea postbizantină, căreia nu-i era totuși străin nici conceptul delectării, instruirii privitorului, și nu credem exagerat a susține că uneori oamenii epocii se delimitau teoretic violent de trecut, folosind în practică o parte din instrumentarul aparținător trecutului. Această situație se regăsește în oarecare privințe la nivelul tipologiilor creației artistice propriu zise: de pildă posibilitatea codificării formale e validă atît în tradiția bizantină, cît și în clasicism, unde e chiar încurajată, permițînd inflația elementului artizanal, meșteșugăresc, și de aici facila „ruralizare” a stilului. Faptul apare în măsură să justifice, dacă nu să explice, și alte analogii descifrabile în cele două capitole ale istoriei stilurilor, mergînd pînă la amănunte de limbaj bidimensional, cum ar fi antiiluzionismul, juxtapunerea perspectivică, sau fixitatea privirii în portret, asupra cărora nu putem să întîrziem aici. Dar dacă mediul cultural postbizantin și — să adăugăm de îndată — fanariot, împrumuta nuanțe cu totul specifice, cîteodată definitorii, absorbției clasicismului în arta țărilor române, gustul nou, împotrivit tradiției artistice a evului de mijloc, era tot atît de prezent în mediile eclesiastice ca și în cele laice, exprimîndu-se în chip fățiș prin aplicarea categoriei de „frumos” operelor și edificiilor neoclaseice. Desprindem un fragment ilustrativ din pisană din 1832 a bisericii episcopiei Buzăului: „...au ridicat întîi turlele pre cei doi stilpi din biserică și pre toate ferestrele le-au făcut cu meșteșug arhitectonesc, apoi destinuind-o atît înlăuntru cît și pe din afară, cu foarte frumoasă arhitectură < s-au înfrumusețat > tot atuncea și clopotnița...”⁷. Să adăugăm că amintita clopotniță „foarte frumoasă”, fusese realizată într-un neechivoc stil clasic și că inițiatorul refacerii, episcopul Chesarie, ctitor de asemenea al reînnoitei biserici Sf. Dumitru din București, precum și cel care-l va trimite pe Tattarescu la studii în Italia, pe cheltuiala sa, poate fi considerat, alături de Iacob Stamati, de Calinic al Rimnicului ș.a., drept unul dintre cei mai consecvenți promotori ai neoclasicismului în arhitectura religioasă românească la începutul secolului al XIX-lea.

⁵ Gheorghe Asachi, *Omul literat*, în *Albina românească*, an XI, 1839, nr. 12 (9 februarie), p. 46.

⁶ Mausoleul înălțat la mănăstirea Froumoua întru fericita aducere aminte a răposatului mare logofăt și cavaler Grigorie Sturza, Iași, Institutul Albinei, 1843. „Oda elegiacă ...”

⁸ *Gazeta de Transilvania*, 1858, nr. 58, p. 233.

acesta este curată și unică în felul ei”. Și Iacob Mureșianu adaugă „în toate părțile arhitectonice va afla omul curățenia arhitecturii eline. Împărțirea încăperilor apare potrivită scopului destinat”. Fiecare este destul de spațioasă „pentru a nu să strica aerul”, dar „nu prea mare spre a se putea încălzi cu înlesnire”. „Lucru cel mai vrednic de laudă e construcțiunea coperișului despre care, până la introducerea sa, nici s-a auzit ceva cu asemenea compoziție frumoasă în părțile noastre. Este numai de dorit ca acele puține podobe esterne de sculptură, care cu împrejurările de față nu s-au putut aplica, să le vedem puse la locul lor, atunci va fi într-adevăr, acest edificiu unul din cele mai mari dar și cel mai frumos din Transilvania”⁹. Ridicată între anii 1851–1856, clădirea liceului „Andrei Șaguna” ne apare astăzi deopotrivă tipică și atipică pentru epoca în care s-a adăugat construcțiilor Brașovului. Planul dezvoltat (fig. 1), în formă de U — regăsit de pildă la palatul episcopal, evasicontemporan, de la Satu Mare — decroșul intrării, cuprinzând la parter un mare hol, iar la etajele I și II sala festivă, definesc un limbaj arhitectural sobru și evoluat, adaptat programului de clădire publică. Fațadele (fig. 2–3), cu ordonanța de pilaștri corintici colosali, necanelaiți, amintire a baro-

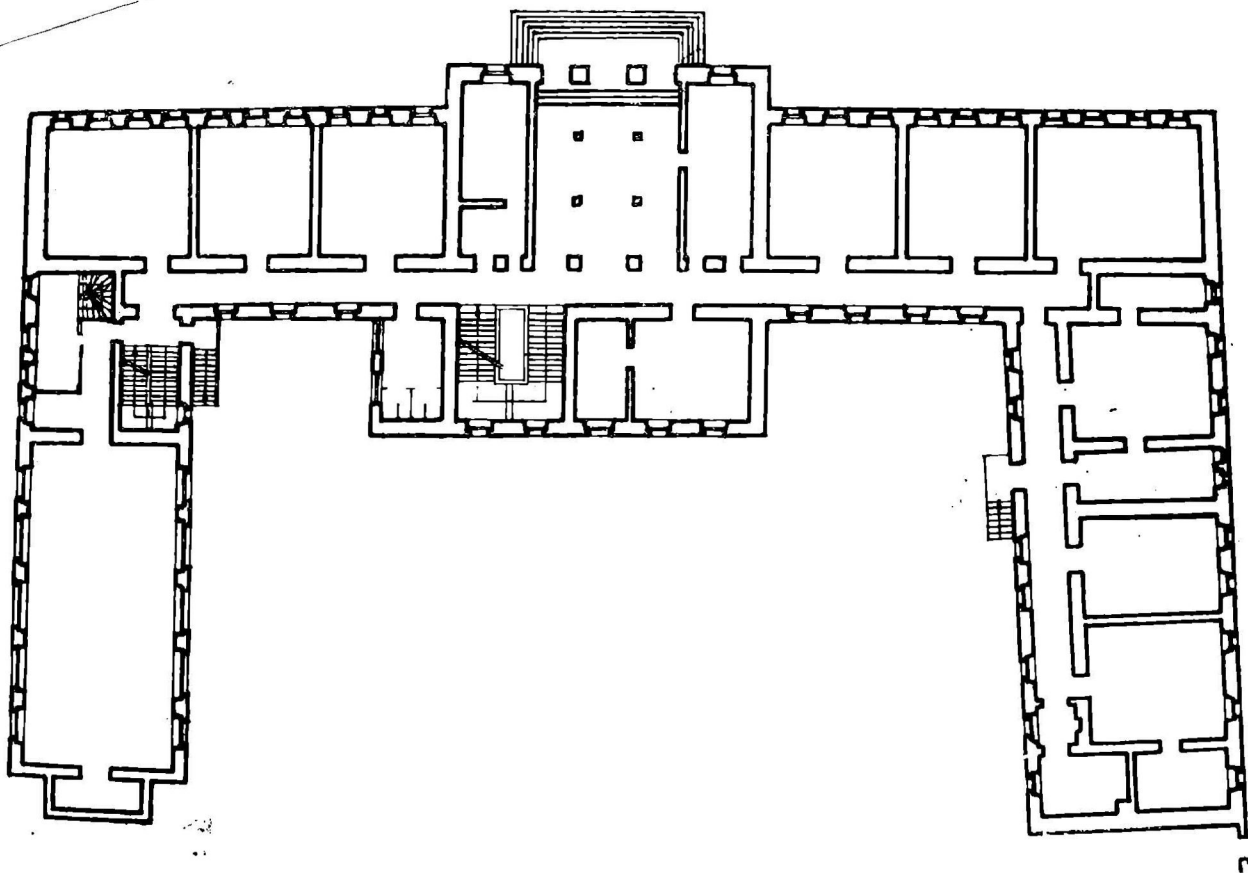


Fig. 1. — Ștefan Emilian. Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Plan.

cului târziu clasicist din Transilvania, cu apareiajul Louis XVI al parterului corpului central, cu muchiile „rusticate”, cu „sprîncecele” drepte ale ferestrelor, susținute de console, constituie, dacă exceptăm apareiajul mai discret al etajului I, de nuanță „neorenăștere”, aproape un „arhaism” pentru deceniul 6, un fel de „recapitulare” a primelor faze ale stilului clasic, anterior amintite, recapitulare exprimată într-o formulă de amprentă ultimă vieneză, înzestrată însă cu o pondere și cu un fel de puritană simplitate ce îndreptățesc pe deplin epitetul „curată”, cu care Mureșianu saluta această arhitectură. Ștefan Emilian realiza astfel, la mijlocul secolului trecut, într-un edificiu absolut reprezentativ pentru arta de a construi a timpului, un adevărat compendiu nu numai al clasicismului, în formele sale de manifestare de până atunci, în arhitectura din România, dar și al simptomelor corespunzătoare paralele ale gustului neoclasic, înlesnind explicitarea acestora în textul de

⁹ Ibidem, 1858, nr. 59, p. 237.

Fig. 2.—Ștefan Emilian. Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Fațada principală.

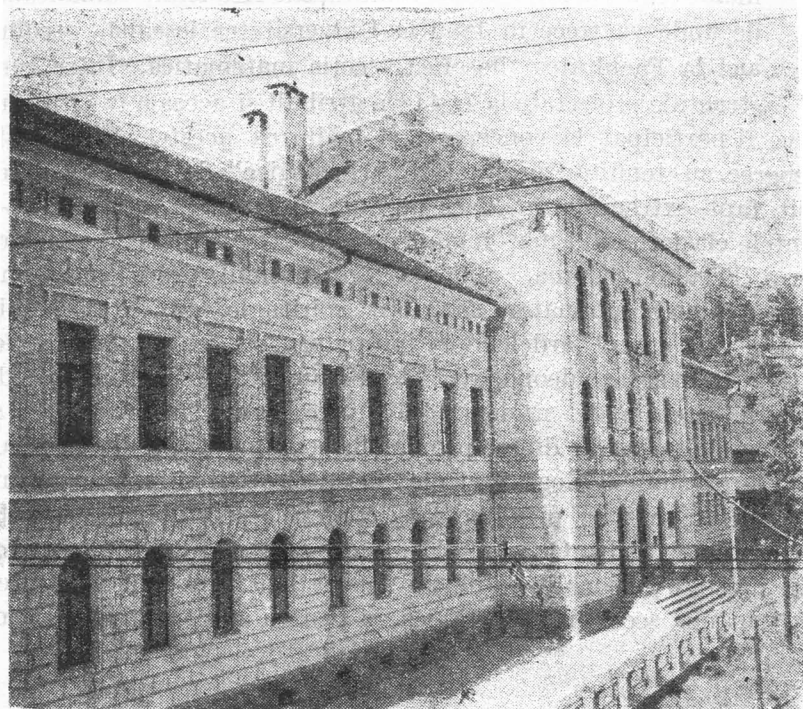
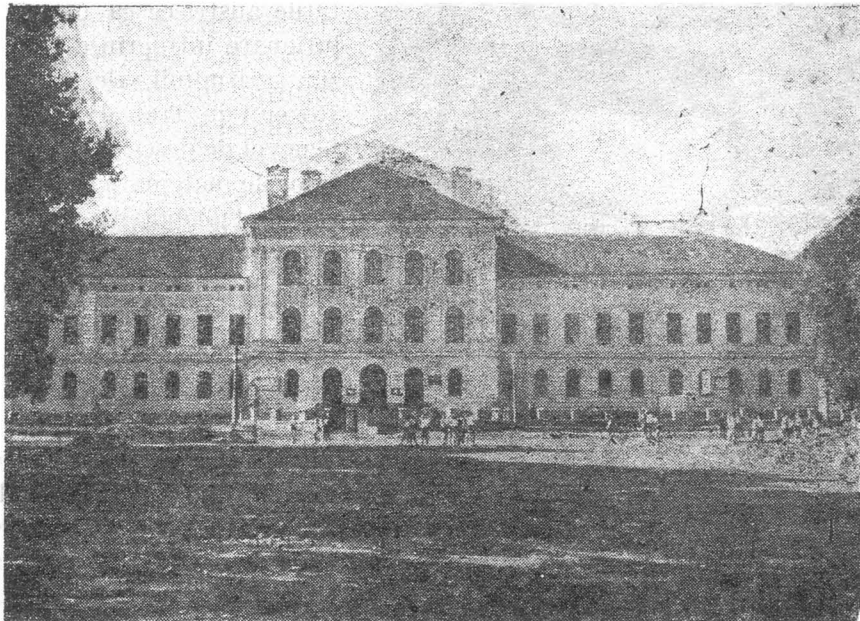


Fig. 3. — Ștefan Emilian. Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Fațada principală. Detaliu.

pionierat critic, datorat probabil lui Iacob Mureșianu. Este semnificativ însă că la Brașov, așa cum rezultă din articolul publicat în *Gazeta de Transilvania*, propagatorii noului gust aparțineau burgheziei locale, cu precădere celei românești, căci printre proprietarii primelor case zidite după planurile lui Emilian se numărau negustorii Iordache David, Bucur Popa, Samuel Guneș și Radu Orghidan din *Schei*¹⁰.

Datele biografiei arhitectului nu sînt nici ele lipsite de interes. Născut în 1819 la Bontida, Ștefan Emilian primește, după efectuarea studiilor liceale la Sibiu, o bursă pentru pictură în capitala Austriei, urmînd însă, aici, cursuri de arhitectură la Academia de arte frumoase, între 1841—1845. Obține premiul I la această disciplină și frecventează de asemenea timp de 3 ani Politehnica din Viena. În 1848 îl găsim refugiat la Ploiești, alături de Mișu Popp, cumnatul său, urmărit de autori-

¹⁰ *Ibidem*, p. 237.



Fig. 4. — Mișu Popp. Potretul lui Ștefan Emilian.

tățile austriece ca urmare, probabil, a activităților revoluționare întreprinse în preajma lui Avram Iancu, precum și a „atitudinii sale românești”¹¹ în mișcarea din Ardeal. Revenit în Transilvania, la Brașov, în 1849, deschide un curs benevol de desen și „științe tehnice”, iar în 1850 e numit profesor de matematici și desen geometric la liceul din oraș, unde a predat deopotrivă „desenul istoric-figural, de animale, de peisaje, de ornamente și de situațiune”. Ca arhitect, afară de clădirea liceului Șaguna și de casele amintite mai realizează în acești ani cîteva din primele proiecte de arhitectură industrială românească: pentru o fabrică de ulei, pentru fabrica de hîrtie din Zărnești, administrată de Gheorghe Barițiu, și planurile destinate Institutului militar și cazarmii din Sibiu. Titu Maiorescu, care i-a fost elev la liceul din Brașov, îi lasă în 1851, la plecarea la studii în străinătate, însemnarea autografă: „Să ne revedem în pace în România Unită”, expresie a ideilor schimbate, poate, în discuțiile avute cu profesorul său¹². În 1858, Emilian e chemat de guvernul moldovean ca profesor la reînființata Academie Mihăileană, de unde va trece în 1860 la Universitatea ieșeană, predînd aici la Facultatea filosofică, secția matematică. Între construcțiile proiectate la Iași i s-a atribuit și aceea a Institutului

de anatomie, începută în 1894. Dacă va fi participat la conceperea și înălțarea acestei clădiri, atît de caracteristică pentru *revival*-ul neogrec cu tendințe pronunțat „arheologice” de la finele secolului al XIX-lea, Emilian va fi reușit, fapt extrem de rar, dacă nu unic, să parcurgă integral, de-a lungul carierei sale de arhitect, momentele clasicismului mai înainte evocate, de la cel al primelor asimilări, sintetizate în ampla zidire a liceului Șaguna, pînă la „clasicismul după clasicism” din preajma lui 1900. Pașoptist, prounionist, animator al vieții spirituale din Transilvania și din capitala Moldovei, unde activa în cerul ardelenilor împreună cu un Ștefan Micle, un Ioan Popp, un Simion Bărnuțiu, frecventat deopotrivă de Creangă, de Eminescu, de Miron Pompiliu, de Popovici Bayreuth, prețuit de studenții săi între care s-a numărat și Emil Pangrati, contribuind la confluențele culturale dintre provinciile românești, Ștefan Emilian — portretizat de Mișu Popp (fig. 4) — prezintă o biografie tipică de intelectual și om de cultură român de la mijlocul secolului al XIX-lea, în timp ce, prin opera sa, conferă o pecete de maturitate arhitecturii românești a epocii, asemeni lui Alexandru Orăscu, alături de care merită, credem, a fi așezat. Este și motivul prezentării sale aici ca o personalitate plenar ilustrativă pentru manifestarea gustului neoclasic în arhitectura din România secolului al XIX-lea, și pentru substratul său socio-cultural.

ȘTEFAN EMILIAN ET LE GOÛT NÉOCLASSIQUE DANS L'ARCHITECTURE DU XIX^e SIÈCLE EN ROUMANIE

R É S U M É

Après un bref passage en revue de quelques problèmes soulevés par l'historiographie du classicisme et un essai de périodisation de ses tendances manifestées dans l'art de Roumanie, renforçant la thèse d'un classicisme non-doctrinaire et diffus, sont recherchées, surtout à partir d'un texte de

¹¹ În ce privește informația privitoare la biografia lui Ștefan Emilian, sîntem îndatorați studiului lui E. Pop, Ștefan Emilian, în *Transilvania*, 1944, anul 75, nr. 8-9,

p. 1-7.

¹² *Ibidem*, p. 3.

l'époque, appartenant à D. Gusti, certaines homologues et compatibilités de principe entre la pensée médiévale et les théories classiques aptes à argumenter l'hypothèse d'une possible préparation du goût autochtone pour l'assimilation des idées nouvelles. De ce processus de confrontation et d'adoption, il en résulte deux accents majeurs : l'un sur l'utilitarisme esthétique et l'autre sur la délectation vue comme une des finalités de la beauté communiquée par les œuvres d'art. Ces deux aspects ont fusionné, paraît-il, dans les critères d'appréciation de l'architecture, le beau y étant identifié, pratiquement, bien des fois, à l'utilitaire. Le document cité à l'appui de cette observation est un article de Iacob Mureșianu qui fait l'éloge d'un édifice réalisé par l'architecte Ștefan Emilian à Brașov. C'est à l'activité créatrice de celui-ci que la deuxième partie de l'étude est consacrée, une activité qui, traversant les principaux moments du classicisme, du début à la fin du XIX^e siècle, situe Ștefan Emilian, à côté d'Alexandru Orăscu, parmi les plus remarquables initiateurs de l'architecture roumaine moderne.

ASPECTE ALE RECEPTĂRII ARTEI EUROPENE ÎN TRANSILVANIA SECOLULUI AL XIX-LEA (I)

de GHEORGHE VIDA

Un studiu care-și propune să analizeze evoluția producției artistice dintr-o anumită epocă, nu poate face abstracție de existența unor modele, a unei „preformări” a gustului, atît în cazul artiștilor cît și al receptorilor de fapte de artă și cultură. „Artistul nu pictează ceea ce vede ci vede ceea ce pictează”, scria Ernst Gombrich, astfel că el se transformă în receptorul propriei opere. Iar Max Dvořák vorbea despre *artele induse*, cu un model greu sesizabil și de *artele deduse*, al operelor care pornesc programatic de la experiențe artistice de prestigiu, consumate de epoci precedente. O întreagă problematică se deschide aici investigației noastre ce-și propune să prezinte elemente ce configurează o receptare, uneori întîrziată, alteori sincronă a unor fenomene revoluate sau recente ale artei europene. Dacă pentru literatură există o complexă estetică a receptării, practică cu strălucire de un Hans Robert Jauss de pildă, urmată de o eficientă strategie metodologică, pentru artele plastice, situația este oarecum diferită, dar vom putea găsi în această metodologie teoretică elaborată de Jauss unele sugestii fertile și pentru întreprinderea noastră. Astfel esteticianul citat, într-un capitol al cărții sale¹ vorbește de mai multe categorii de *modele de identificare* (întrucît receptarea estetică este un proces esențialmente de identificare). Astfel el indică categoriile de *identificare asociativă* (un comportament estetic ce se traduce prin preluarea unui rol într-un univers imaginar închis); apoi o *identificare admirativă* (o atitudine estetică ce se configurează în raport cu perfecțiunea unui model); o *identificare simpatetică*, *identificarea kathartică*, și în sfîrșit categoria de *identificare ironică*. Fără a mai intra în amănunte și dezbateri teoretice, ni se pare că în Transilvania secolului al XIX-lea putem sesiza un anumit tip de identificare admirativă cu modelele culturii apusene, specifică atît artiștilor, cît mai ales comentatorilor și publicului. (Ne gîndim aici la comparațiile frecvente cu capodoperele Renașterii, văzute ca exemple de perfecțiune absolută.) Identificarea simpatetică, specifică mai ales artiștilor cît și teoreticienilor înrîuriți de teoriile romantice despre geniu creator este mai puțin simptomatică, credem, cel puțin din materialul investigat de noi. Apoi poate fi vorba, de asemenea, de un anumit tip de distanțare ironică, prezent în numeroase scrieri. Repetăm, este vorba doar de o ipoteză de lucru, aceste categorii neputînd fi calchiate perfect pe situația concretă a dezvoltării culturale din Transilvania secolului trecut, o realitate extrem de complexă, multi-stratificată, complicată și de faptul existenței paralele a culturii românești, cu o dezvoltare ce a întîmpinat numeroase opreliști², dar care a reușit să se situeze în contextul culturii unitare românești (nenumărate exemple pot fi citate despre circulația unor motive și idei artistice între cele trei țări române) și a unor elemente de cultură aparținînd naționalităților conlocuitoare (interferențele putînd fi însă oricînd puse în evidență).

¹ Vezi Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Edit. Univers, 1983.

² Vezi în acest sens V. Curticăpeanu, *Die rumänische*

Kulturbewegung in der Österreichisch-ungarischen Monarchie, București, Edit. Academiei, 1966.

Deoarece prezentarea noastră se ocupă mai mult de receptarea artei europene de către public, în speță prin presă, și mai puțin de către artiști, este necesară o rapidă semnalare a unor tendințe din artele vizuale din Transilvania, din această epocă, a unor direcții stilistice mai ales, precum și o schițare a evoluției unor genuri.

Epoca este, din punct de vedere istoric, una din cele mai zbuciumate. După eforturi pline de speranțe (ale intelectualității românești mai ales) pentru dobândirea unei autonomii naționale și grăbirea progresului social, urmează o năruire a acestora după înfringerea revoluției de la 1848. Condițiile materiale grele, pe lângă opresiunea politică nu favorizează nici dezvoltarea artelor. Anii '30 constituie începutul unei dezvoltări lente, a tatonării unor teme și genuri, a călătoriilor atât a artiștilor autohtoni în străinătate cât și a unor artiști străini care vor activa pentru un timp mai scurt sau mai lung în Transilvania. Toate semnele conduc spre concluzia că artele încep să devină o componentă organică în formarea vieții sociale și în orientarea opiniei publice. Artiștii nu prea pot spera în vreun sprijin, căci mecenaiți sînt puțini, iar instituțiile sînt mai puțin preocupate de acest aspect.

Se întărește treptat burghezia, care la început, fără mijloace materiale deosebite, va sprijini dezvoltarea artelor frumoase, iar dintre reprezentanții ei se vor recruta și o serie de cunoscători și comentatori. Se constată acum o deplasare de accent de la pictura bisericească la genurile numite „burgheze” și anume *portretul*, *scena de gen* și *peisajul*, cu predominanța portretului determinată și de cerințele comanditarilor.

În condiții dintre cele mai favorabile au putut lucra arhitecții însărcinați cu executarea unor proiecte de anvergură (acum își reinnoiesc profilul o serie de orașe ca de pildă Cluj-Napoca, Tg. Mureș, Oradea, Timișoara). În anii treizeci, din punct de vedere stilistic predomină stilul epocilor precedente, adică clasicismul atât în arhitectură cât și în artele plastice, ceea ce explică și gusturile clasice ale unor comentatori ca George Barițiu, Sigismund Ormos, Andrei Mureșanu, Iosif Popescu. Tot atunci însă apar și semnele romantismului, destul de clar sesizat și de scrierile despre artă ale epocii, din Transilvania. Dezvoltarea unor tehnici noi, ca fotografia, apare prompt în comentariile de presă. Se dezvoltă de asemenea peisajul și scena de gen. Foarte puține preocupări pot fi semnalate în domeniul sculpturii, din lipsa de comenzi. Din anii '50 se constată o deplasare a interesului artiștilor de la Italia ca loc de studiu, spre Viena, München și Paris. Se înmulțesc călătoriile de studii în străinătate, odată cu instrucția sistematică în aceste mari centre de artă. Din punct de vedere stilistic începe să domine nu atât clasicismul antichizant, cât romantismul academizant și istorizant. Cîștigă teren din ce în ce mai mult pictura istorică. De acum încep să se încrucișeze o serie de tendințe contradictorii, odată cu primele semne ale modernismului. Desigur faptele prezentate de noi nu oglidesc decît într-un mod subteran, în fundal, această dezvoltare schițată aici, dar ele sînt totuși componente revelatoare ale tabloului dezvoltării culturale din Transilvania secolului al XIX-lea, al efortului de sincronizare a culturii românești cu cultura plastică europeană, odată cu o evoluție firească în tipare proprii.



În anul 1862, marele animator cultural și luptător pentru drepturile politice ale națiunii române din Transilvania, George Barițiu, poate figura cea mai complexă a intelectualității române din Transilvania secolului trecut, citește în cadrul adunării generale a *Asociațiunii transilvane pentru literatura română și cultura poporului român* ținută la Sibiu, o importantă comunicare intitulată *Despre artele frumoase cu aplicarea lor la cerințele poporului românesc*³. Acest text fundamental pentru ideile estetice și orientarea lui Barițiu în domeniul artelor plastice este revelator și din perspectiva

³ Vezi *Adunarea generală a Asociației transilvane pentru literatura română și cultura poporului român*, Sibiu, 1862, p. 153–178, comunicarea lui George Barițiu datată: „Zer-nești, 18 iulie 1868”. Acest discurs va fi retipărit în anul următor în *Călimăriul pentru poporul românesc*, al cărei editor și redactor între 1852–1865 a fost George Barițiu (XII, 1863, p. 1–17); Cf. *George Barițiu, editor și redactor al „Călimăriului pentru poporul românesc” (1852–1865)*,

în George Em. Marica, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardeleni din sec. al XIX-lea*, vol. II, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1978, p. 38–88. Vezi de asemenea recent Pamfil Matei, *Astra*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1986, ca și *George Bariț și contemporanii săi*, vol. VII, *Corespondența trimisă*, ediție de Ștefan Pascu, Ioan Chindriș și Gheorghe Asanache, București, Edit. Minerva, 1985.

raporturilor cu arta europeană, așa cum erau văzute și comentate de una din cele mai lucide conștiințe ale epocii; de asemenea mărturisește modul cum era privită în epocă situarea artei românești în plan european și universal.

În continuare, pentru o mai corectă înțelegere a poziției lui Barițiu, care era aceea a unui enciclopedist, în sensul unui iluminist întârziat cu gusturi clasice și echilibrate⁴, vom cita largi extrase din această comunicare; antologică pentru gândirea estetică românească din secolul al XIX-lea.

„[...] Nu ne sfîm a recunoște, acum, în momentul cîndu cu mi-amu fostu aruncatu această întrebățiune, amicii și protectorii artelor m-ar fi potutu prea bine întîmpina cu alta: pentru ce se nu ne pese de înaintarea tuturor artelor, de arhitectura și sculptura, de musica vocală și instrumentală, de poetica și oratoria cum și într-un cuventu de cultura estetică a poporului nostru. Din contra toți amicii scientiloru [...] de o parte și toți închinătorii materialismului de alta mi-ar dice pote: pana la cultura artelor se vedemu de altele mai mari, se ne simulgem mai antaîn din ferecaturile nescienței orbitorie, cum și din apăsătoarele lanțuri ale sărăciei ruinatorie [...].

Pentru oricare alte clase de oameni disprețuitoru de artă, fia de ajunsu a le observa de astădată, numai pre scurtu, că nu dorescu conaționaliloru mei nece scientia înaltă, însă lipsită de orice sentiu, alu frumosulu, neîncăldita de radiele cele indulcitorie ale artei [...]. Arte în generalu și artele în speciale își au și ele istoria lor pecum își au fiecare ramu de scientia și fiecare poporu, căruia providenția îi păstrase vreo notă mai însemnatorie în drama cea gigantică a omeneirii, de la cea deantîia societate omenească și pînă în zilele noastre. Atîta numai că istoria artei respinsă și înecată prea adesea, pren urmare și disprețuită de mulți cronografi și istoriografi, carii au aflatu mai mare plăcere a consemna fapte de arme, omoruri, cumu amu dice colective de popora întregi, nu a fostu în stare de a străbate la conosciintia poporaloru, precum au străbătutu numele domnitoriloru, eroiloru, comanditariloru, de armate, carii n-au căutat nece o glorie în urmărirea condeiului, a penelului, a cordelor de lira, a liniarului și a daltei, ci numai în zgomotulu celu uimitoriu și mînuitoriu alu armelor [...].

De atunci inse artele persecutate și fugarite dein resaritu ci cautară și aflară scapare și locuentia sub frumosulu ceru alu Italiei. De atunci și pana acum artele în resaritu recadiura într-o stare de amortiela, încat totu ce se mai facu pana acum în acestu cercu alu aptivității omenești, nu este decatu o imitațiune de care arta se retrage cu facia copertită, era geniulu fugu disgustat și suparatu cautandu-și pre aiurea spațiu pentru sborulu seu [...].

Aceste decandinția a artelor în resaritu avu o cumplită iniuriencia asupra culturai artelor la poporulu românesc. În arhitectura și sculptura avem Domniloru, unu singuru capu de maestru, unu opu integru, carele ajungendu abia în anul 1854/5 a fi cunoscutu artistiloru europeni, ca unu monumentu ce nu-și mai găsescu parechia în stilulu, în carele este esecutatu a storsu admirarea tuturoru, același este besereca di la Argeșiu [...]. De aici încolo totu ce avem întregu, se coprende într-o mulțime nenumărată de beserici, mai mari și mai mici, dintre care cele mai pucine sunt de unu stilu curatu clasicu, ci precumu besericile ungariloru, poloniloru, slaviloru și în parte germaniloru se vedu o parte mare a lor clădite după atâtea stiluri cu totul stricate și adesea plagiate din mai multe stiluri antice și primite în seculii mai din coce, Asia și stilulu bisantinu se vede modificatu [...] după gustulu, stricatu și nescientia arhitectului seu după căpitiulu ridicolulu alu proprietarului [...]. Pre la cetății și orasie partea mai mare a clădirilor moderne se face după cate una stilu bastardu, nece anticu, nece modernu, nece elinu, nece romanu, nece italianu, nece germanu, dein materialu netrăitoriu și reu legatu între sine și totuși focu de scumpu, încatu ți-ar veni se credi ca oamenii nu mai au ce se face cu banii și ca totuși cladescu numai provizoriu, ca și cum s-ar presupune ca stau gata ca și turcii, a părăsi peste cativa ani, Europa. Sunt de opiniune Domniloru, că tote edificiile de folosu publicu începandu de la beserici și scole, pana la spitale și tribunale, cat ne va ajuta cerulu înaltia pre viitoriu, să fie mai pucine, inse cu atatu mai monumentale, cladite după strînsele reguli ale artei și ale estetice.

După ce în modulu acesta cercetarumu pre scurtu aceea stare, întru care a se afla arhitectura la poporulu nostru, voiu trece la celelalte arte frumoase ce semana, ce s-a născutu mai dintr-o dată cu arhitectura. Aceiasa este desemnulu liniariu și desenulu de colori seu zugrăvia.

⁴ Vezi în acest sens, Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în*

cultura românească, Timișoara, Edit. Facla, 1972, p. 251—254.

Deca a suferitu vreo arta frumoasa prein incursiunile barbare ale seculilor trecuti, apoi mai multu ca toți a suferitu zugrăvia. Lasamu ca acesta arta decandu lumea fusese faurata numai de oameni indiestrati cu una gustu firescu pentru deinsa, prein umare ca artiștii cei mai geniali inca depindea numai de la gratia celoru, ce avea și gustulu și midilocele de a o facoră, dar apoi persecuțiunile religioase și politice îi deteră în mai multe tieri și staturi lovitura de moarte.

Ce a fostu pre mai firescu de catu ca a musulmanii ocupandu Sf. Sofia și alte beserici creștine se ardia tote iconele, se radie peretii și asia și le preface în moshee [...].

Trebuie să ne restauramu arta picturei și cu dinsa suvenirele nostre istorice, religioase și naționale, se ștergemu și se departamu dintre noi orice caricaturi și scâlămbaturi care corumpu gustulu, timpescu simtiemintele și au inriurintia forte neplăcutu chiaru asupra a generațiuniloru, în care privintia nu provocu ca testimoniulu fiziologiloru; se pastramu numai ce avemu bunu ori frumosu, demnu de a se conserva pentru posteritate. Deci ori candu edificamu vreo beserica, ori candu voimu a fipsa pentru memoria omeniloru vreo scena din vieta nostra naționale, se fimu cu mare luare aminte, ca să nu platimu cu bani scumpi, lucru precum se dice de tergoveți. Ore inse unde se alergamu spre a ne afla modele, cu ajutoriulu căror se regeneramu la noi arta picturei? În Constantinopole nu mai avemu ce cauta, elu nu mai este nece chiaru resiedinția picturei bisantine, er acesta pre catu s-au mai păstratu în esemplarie decopiete se vede inbracate într-o formă cum amu dice rigidă, fara vietia, fara spiritu. Florea culturai bisantine a trecutu încă din alu 15-lea seculu la Italia, și de acolo mai înlăuntru în Europa. Insii zugravii greci, de a stadi îi cauta urmele. Totu pre acestea cale umblara cativa pictori romani carii în dilele nostre au începutu să dee artei o altă direptiune [...].

Îmi pare reu cum ca arta picturei în prima noastră espositiune nationale este mai pucinu reprezentata de catu s-ar fi pututu intempla, deca scurtimea timpului ar fi ertatu, pre mai mulți zugravi ai noștri de a se pregăti pana astedi. Cu tote acestea mai totu din cele ce se vede în localulu respectiv, aou espositiunei, atatea testimonia, ca arta picturei a începutu a regenera și a înainta.

În catu pentru artefactele, care se vedu în odaia nr. 2, imi iau voia a trage luarea aminte a Onoratei adunari asupra unci iccane lucrate în stilulu bisantinu. Sciti alu cui penelu a produsu acea piesa? Unu betranu venerabilu peste a căru capu au trecutu optudeci de ani, plenu de dorentia de a-și mai încerca cdată mana sa tîmuriatoria spre a ne onora presentia Dv. cu produsu aceea, ce vediurati. Este inse de însemnatu, ca acestu pictoru auzioriu, a fostu celu de antaiu în dilele sale, carele s-a încercatu a impaca stilulu bisantinu cu formele cele mai vii ale celui italianescu; er fii sci Niculae și Michail apucandu pre cararea batuta mai antaiu de tata seu, au reusitu a lămuri gustulu și a curati pictura romanesca de atatea figuri deformate, care nu mai potea fi obiectu a evlaviei adevărate și cu atatu mai pucinu alu apretiuirei cunescatoriloru de artă.

Totu între piesele espuse se potu vede mai multe copii și altele originale esite din penelulu a loru doui tineri unulu Brasiovere și altulu Lipoveni, care facu acelor elcvi tota onorea și ne dau sperantia, ca se voru afla inca și alte talente june care atrase de geniulu loru catre arta picturei voru pregăti și la noi o totală regenerare a artei cu atatu mai virtosu, ca pentru acești juni au mai bătutu calea și alți artiști romani (cum Leca, Amanu, Tatarescu)".

În continuare Barițiu schițează un adevărat program al încurajării artelor (pictura și desenul) prin predarea desenului în gimnazii, acordarea unor premii și stipendii. El arată apoi „Deca Aug. de Gerando ⁵ în descrierea popoarelor din Transilvania au dreptu candu dice despre tenerulu zugravu romanu, că de elu apuca penelulu și fără a se îngriji multu de dascăli și modele și pare a dice, anche io sono pittore, apoi ce se dicema noi ore despre musica nostra nationale ce se pare a fi născută cu noi în sine? [...]."

Citind acest text, se confirmă adeziunea lui Barițiu la estetica clasicismului, afirmată cu claritate și în scrierile sale de teorie literară. El este un cunoscător avizat al lucrărilor lui Winckelmann, Lessing și Herder, Schiller și Goethe, acesta din urmă prețuit ca teoretician al culturii ⁶. Por-

⁵ Aici Barițiu reia observațiile sale mai vechi privind notele de călătorie ale lui De Gerando în Transilvania, vezi George Barițiu, *Reflexii la descrierea românilor prin D. A. De Gerando*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1843, nr. 44, din 1 XI, p. 350.

⁶ Barițiu reproduce, comentat, un eseu al lui Goethe,

Sanseculotismus literarius, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, III (1840), nr. 13, p. 97–100. Pentru destinul clasicismului în cultura românească vezi o excelentă sinteză de Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, Edit. Meridiane, 1984.

nind de la Goethe, Barițiu revine la o problemă care-l va preocupa de la începuturile activității sale⁷, și anume necesitatea unei arte românești majore (literatură, arte frumoase). Găsește că cele spuse de Goethe în 1795, cu privire la situația din Germania, s-ar potrivi oarecum cu „împrejurările noastre de astăzi”. Puternica influență a gândirii goethene asupra lui Barițiu, amalgamată cu notabile elemente preluate din lectura unor preromantici ca Herder și Jean Paul⁸, l-au făcut să ajungă la o înțelegere mai nuanțată a clasicismului, ca propunând modele superioare, demne de urmat.

Paul Cornea atrăgea atenția într-un studiu⁹ că în Transilvania Timotei Cipariu și G. Barițiu foloseau termenul „romantic”, respectiv în 1836 și 1838, în sensul de „pitoresc”, ceea ce explică și întărește rezerva sa, așa cum se demonstrează în conferința ținută la *Astra*, față de tot ceea ce se îndepărta de regulă, de armonie și sobrietate.

Preocupările lui Barițiu pentru artele frumoase sînt destul de numeroase, fără să le egaleze în intensitate pe cele dedicate literaturii, adesea observațiile lui se încadrează în categoria mai largă a esteticii. Semnalăm astfel cîteva articole de mai mică importanță decît comunicarea amintită mai sus, dar care completează totuși profilul personalității sale multilaterale, prelungind tradiția iluminismului, cu interesul viu pentru toate ramurile culturii, adevărat enciclopedist al Transilvaniei secolului al XIX-lea.

Astfel în revista *Foie literară* ce apărea la Brașov, scrie un articol intitulat *Cultură*, în 1838¹⁰, unde combate părerile că prea multă cultură ar face ca cetățenii să nu mai fie ascultători față de stat și că poporul român n-ar fi apt pentru o cultură superioară, ceea ce amintește de ideile de la începutul conferinței sale citită la adunarea *Astra*.

În continuarea preocupărilor sale de filosofia culturii, în 1848 discută problema raportului dintre stat și cultură¹¹ și respinge ipoteza că fazele culturii unui popor ar corespunde vîrstelor biologice: copilărie, maturitate, senectute, admițînd (ceea ce era foarte modern pe vremea aceea) înriurirea climei și a situației geografice. Într-un articol consacrat „zugrăviei și timpălăriei”¹² vorbește de frumosul talent al românilor la pictura și sculptura în lemn, amintindu-se o serie de pictori și sculptori brașoveni ce s-au ilustrat în acest domeniu. Cu un deceniu și ceva mai înainte scrisese o *Scurtă meditație asupra zugrăviei*¹³.

În ce privește considerațiile din finalul comunicării, relativ la expozițiunile naționale de la Brașov (1862) și Sibiu (1881), George Barițiu a publicat mai multe articole programatice legate de această manifestare¹⁴.

⁷ Vezi George Barițiu, *Scriitorii clasici*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1838, nr. 16, p. 127–128.

⁸ Cf. George Em. Marica, *op. cit.*, p. 159.

⁹ Paul Cornea, *Prodigioasa aventură a unui cuvînt: „romantic”*, în *Romantismul românesc și romantismul european*, București, 1970, p. 33. Astfel Timotei Cipariu scria în 1836 cu admirație de pitorescul cetății de scaun a Țării Românești: „Atita pociu să zic, că de are Parisul, Londra, Viana prospecturi frumoase din afară, nu știu, că nu le-am văzut decît pe hirtie, dacă despre București poți să zici, ori vei căuta de la Băneasa, ori sus de la Mitropolie cum că are o vedere și o situație așa frumoasă și romantică, cît ochii mei încă nu s-au putut sătura” (*Călătorie în Muntenia la 1836*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 1931, nr. 1, p. 375. Tot G. Barițiu, călătorind pe valea Hațegului, scria în 1838: „Jur împrejur, în valea aceea atît de romantică, te întîmpină în călătoria-ți felurimi de rămășițe mărturisitoare de binele, puterea și fericirea mai marilor lărei (*O privire peste finuturile Hațegului în Transilvania*, în *Foiaie literară*, nr. 3, 15 ianuarie 1838).

¹⁰ Vezi G. Barițiu, *Cultură* (Luminare), în *Foie literară*, I (1838), p. 19–23, 25–27.

¹¹ G. B[arițiu], *Cultura*, în *Gazeta Transilvaniei*, XI (1848), p. 1–2, 5–6, 9–10, 13–14.

¹² Vezi B[arițiu], G., *Zugrăvia și timpălăria la noi*, în *Gazeta Transilvaniei*, XXI (1858), p. 272, 275–276.

¹³ Vezi G. B[arițiu], *O scurtă meditație asupra zugrăviei*, în *Foie pentru minte, inimă și literatură*, VIII (1845), p. 420.

¹⁴ Vezi *Coinfelegere pregătitoare pentru expozițiunea națională din Brașov în 28/16 iulie 1862*, în *Gazeta Transilvaniei*, XXV (1862), nr. 5., p. 18–19; *Material pentru o programă a expozițiunii din 28 iulie 1862 și pentru expozițiunea însăși*, *ibidem*, nr. 6, p. 22–23, nr. 7, p. 25–26; *Apel către poporul român în cauza expozițiunii naționale, care se va deschide în 27/15 aug. 1881 la Sibiu*, în *Gazeta Transilvaniei*, LIII (1880), nr. 102, p. 2–3; „Transilvania” (1881) nr. 5–6, foaie volantă. *De la expozițiune*, în *Observatorul*, IV (1881) nr. 11, p. 286. Apud George Em. Marica, *op. cit.* p. 144, nota 89 și 90. Vezi și Ana Grama, *Demersurile lui George Barițiu pentru organizarea celei dintîi expoziții românești în Transilvania*, în *Revista muzeelor*, nr. 8, 1986, p. 50–52.

Un precursor al concepției lui Barițiu despre dezvoltarea artelor frumoase trebuie considerat Dr. Pavel Vasici¹⁵, care încearcă în două articole să examineze evoluția artelor frumoase dintr-o perspectivă teoretică cu generalizări mai ample că deschidere¹⁶.

Remarcăm în sensul consonanței cu ideile lui Barițiu că Pavel Vasici în primul articol din 1853, după câteva considerații teoretice asupra artelor procedează la o scurtă istorie a domeniului la toate popoarele, de la origini pînă în prezent. Sesizează de asemenea legătura dintre arte și viața socială. În cel de-al doilea articol consacrat dezvoltării artei religioase la români din 1855, formulează aprecieri, învățăminte extrase dintr-un scurt conspect asupra dezvoltării artei religioase în Europa. În continuare, în lumina acestor date vorbește pe larg de arta religioasă românească, insistînd asupra necesității modernizării ei. Condamna pe aceia care mai păstrau, în case și biserici, icoane zugrăvite în mănăstirea de la Nicula (fiind în acest sens mai radical decît Barițiu), care prin sfinții ce-i înfățișează „insuflă spaimă, le consideră o „pată a veacurilor barbare”, care „schimbă natura și schimonosește adevărul”. Amintește apoi progresele picturii religioase din Principate, prin polcovnicul Nicolae, Tattarescu, Lecca, iar în Banat prin Constantin Daniel.

Credem că în formația lui Barițiu, în deschiderea gustului său și pentru arhitectură, pictură, desen, artele plastice în general, un rol important l-au jucat și călătoriile, deși notele sale de drum sînt destul de sărace în acest sens¹⁷.

Așa cum s-a remarcat de către cercetătorul George Em. Marica, aceste note de călătorie nu sînt scrieri literare de prim ordin, neavînd nici remarcabila vervă a lui Codru Drăgușanu, nici vibrația autentică a notelor de drum ale lui Timotei Cipariu. Notele lui Barițiu se situează mai curînd în descendența lui Dinicu Golescu, avînd însă un ochi mai modern și un limbaj mai adecvat. De altfel jurnalul de călătorie al lui Dinicu Golescu era desigur cunoscut lui Barițiu ca și de altfel notele de drum ale lui Asachi, publicate în *Albina românească*. Ca un element de interferență culturală menționăm și faptul că George Barițiu, așa cum ne informează¹⁸, cunoștea lucrarea, care s-a bucurat de mult succes în epocă, datorată lui Bölöni Farkas Sándor, *Útazás Eszak — Amerikában* (Călătorie în America de Nord)¹⁹.

Încă din 1836, adică anul cînd se strămută la Brașov, el întreprinde cu Cipariu prima călătorie dincolo de hotarele Transilvaniei. Această călătorie s-a îndreptat spre București, pînă la Dunăre, cu întoarcerea prin Curtea de Argeș. În București, unde cei doi cărturari ardeleni petrec 27 de zile, ei caută să cerceteze totul: monumentele istorice, biserici și mănăstiri, spectacole, priveliști mai frumoase, locuri de plimbare și pe eminenții oameni de cultură din Țara Românească. În contextul receptării artei europene în Transilvania, ne interesează aici, mai ales călătoriile în Apus. Despre a doua sa călătorie în Austria și Germania, din 1845, în tovărășia lui J. Gött, editorul periodicelor brașovene, Barițiu ne-a lăsat câteva acute observații publicate în același an în *Gazeta de Transilvania*²⁰ în foileton.

Mai tîrziu din însărcinarea unui consorțiu de negustori, care voiau să înființeze o fabrică românească de hirtie, Barițiu pornește în 1852 în cea de a doua sa călătorie mai îndelungată. Notițele sale de drum vor fi publicate sub titlul *Suvenire din călătoria mea*²¹, compuse sub formă de scrisori către un prieten. Se detașează din aceste „suvenire” o comparație între Leipzig și Paris, apoi adăstarea la Dresda, unde se subliniază aerul special al orașului. De aici Barițiu se îndreaptă spre

¹⁵ Barițiu îi va evoca figura în articolul *Biografia lui Dr. Paul Vasici*, în *Observatorul*, IV (1881), nr. 80, p. 321—322.

¹⁶ Vezi Dr. P. Vasici, *Artile seau maestriile cele frumoase*, în *Telegraful român*, I (1853), p. 133—134, 137—138, 141—142, 145—146, 149—150, 153—154, 157 și un *Articol despre dezvoltarea artei religioase la români*, în *Telegraful român*, III (1855), p. 394—395, 399; Pavel Vasici (1806—1881) medic român din Banat, militant pentru unitate națională. Membru al Academiei Române.

¹⁷ Vezi pentru această chestiune amplul studiu al lui George Em. Marica, *Notele de călătorie ale lui G. Barițiu*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VI (1963), p.

123—147.

¹⁸ Vezi George Barițiu, *Părți alese din istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 633, vol. II, p. 66. Apud George Em. Marica, *op. cit.*, vol. II, p. 291.

¹⁹ Asupra personalității lui Bölöni Farkas Sándor vezi Benkő Samu, în *Sorsformáló értelem* (Rațiunea modelatoare de destin), București, Edit. Kriterion, 1971, p. 232—278.

²⁰ Vezi *Gazeta de Transilvania*, VIII (1845), nr. 74, p. 294—295; nr. 76, p. 304; nr. 77, p. 308; nr. 78, p. 312; nr. 79, p. 316; nr. 80, p. 319—320; nr. 81, p. 323—324; nr. 82, p. 326—328; nr. 83, p. 330—332.

²¹ Vezi George Barițiu, *Suvenire din călătoria mea*, în *Gazeta Transilvaniei*, XV (1852), nr. 86, p. 334.

Renania, ajungînd la Köln, prilej pentru o descriere a celebrului Dom. De asemenea, Barițiu manifestă o mare admirație pentru Belgia, pentru aparența sa prosperitate.

Suita călătoriilor sale continuă în 1858, cînd revine iarăși în Austria și în Germania.

Din desfășurarea călătoriei sale reținem dintr-un articol intitulat *Raritățile Vienei*, publicat în 1858 ²², o descriere a Domului St. Ștefan, prilej de reflecții interesante, ce aruncă o lumină asupra concepției autorului privind relația dintre evoluția societății și a artelor. Barițiu arată că domul „mărturisește pentru un secol intru care totul a putut să fie barbar, în care însă arhitectura și toate meseriile subordonate aceluiași, cum murăria, lemnăria, măsăria, fierăria, petrăria, sculptura, zugrăvia ș.a. au stătut pe o treaptă insuflătoare de tot respectul; același ne mai convinge și de acel adevăr, cum că în evul de mijloc încă s-au aflat oameni care dacă odată s-au însuflețit de o idee, apoi au avut intru nimic a consacra tot numai ca să o înființeze într-o formă colosală, care să se apropie de cetezătoarele întreprinderi ale anticilor egipteni, elini, romani”. În continuare sînt trecute în revistă alte monumente și muzee demne de văzut la Viena.

La Praga ²³ enumeră monumentele orașului, care i se par mărețe. Pentru conștiința unității românești, proprie lui Barițiu, revelatoare este excursia organizată de Academia Română, în 1879 la Curtea de Argeș, monument vizitat și prin 1836 și despre care s-a pronunțat atît de elogios în comunicarea la adunarea generală *Astra*. Acum însă va deplînge starea în care se găsea catedrala și vechea reședință ²⁴.

Notele de drum ale lui Barițiu îi situează în atenția istoriei literare, mai ales prin prisma cercetării unor motive recurente în literatura de călătorie, dar observațiile sale, e adevărat marginale privind monumente și locuri marcate adînc de mari epoci de artă, ne îngăduie și o înțelegere mai adecvată a personalității lui, cea a unui mare mediator și făuritor de cultură.



O investigație exhaustivă a presei transilvănene în scopul relevării tuturor știrilor, articolelor, notelor privind arta europeană este o întreprindere extrem de dificilă, neexistînd încă instrumente adecvate (monografii de reviste, repertorii tematice, indici etc.). Nu ne putem încumeta deci, decît la spicuiuri sporadice, din imensul material existent. Rezultatele sînt destul de puțin spectaculoase, o preocupare constantă și specializată în acest sens, desigur nu poate fi sesizată. Vom preceda în continuare, la însumarea unor știri care ni s-au părut interesante, fără a respecta cronologia, urmărindu-se mai mult mișcarea de idei.

În ce privește presa literară românească din Transilvania, un studiu recent ²⁵, ce-și propune să sistematizeze domeniul consideră că există patru etape în dezvoltarea presei transilvănene pînă la 1918 și anume: o epocă de pionierat, de proiecte, tentative și încercări situate între 1789—1827; o alta de consolidare, perioadă în care un rol deosebit l-au avut George Bariț și Timotei Cipariu. O a treia epocă este marcată de revista *Familia* a lui Iosif Vulcan, pentru a urma apoi momentul *Luceafărul*.

Din revistele conduse de George Barițiu (*Gazeta de Transilvania*, *Foaie pentru minte, inimă și literatură*) am avut ocazia să spicuiim articole, știri, însemnări de călătorie semnate de el și legate de arta românească și europeană. Acum mai menționăm că în ziarul *Telegraful român* din Sibiu, Andrei Mureșanu a desfășurat o bogată activitate de popularizare a problemelor artelor și literaturii, cu semnificative nuanțări teoretice, legînd oarecum anticipativ ideea artei cu tendință de afirmarea unei mai mari autonomii a limbajului artistic, plecînd de la premiza că „arta are de a face cu lucrurile ideale” ²⁶. Într-un studiu mai amplu *Artile sau măiestriile frumoase*, Andrei Mureșanu insistă asupra faptului „că atunci cînd știința pleacă de la individual la mulțime [...], arta alege indivi-

²² George Barițiu, *Raritățile Vienei*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, XXI (1858), nr. 22, p. 130—131; p. 134—136.

²³ G. Barițiu, *Praga, Raritățile acestei capitale*, în *Gazeta Transilvaniei*, XXI (1858), nr. 64, p. 261.

²⁴ G. Barițiu, *Romania*, în *Observatorul*, II (1879), nr. 52, p. 208.

²⁵ Mircea Popa, Valentin Tascu, *Istoria presei literare.*

românești din Transilvania, de la începuturi pînă în 1918, Cluj-Napoca, Edit.Dacia, 1980. În studiul de față vom examina doar presa românească și cea publicată în limba maghiară. Asupra presei în limba germană ne propunem să revenim ulterior.

²⁶ Vezi Andrei Mureșanu, articole din 1853 în *Telegraful român*: *Românul și poezia lui* (nr. 41, 42, 43); *Românul în privința muzicii* (nr. 65).

dualul din mulțime, ea este știința încarnată”²⁷. Andrei Mureșanu acordă un loc important formației și condițiilor generale ale dezvoltării activității unui artist. Găsim apoi aprecieri despre rolul talentului, ceea ce oferă artistului șansa de a poseda „voință și putere, gust și tact pentru alegerea temei, o înclinație particulară pentru conținut, până când începe să-și conducă obiectul la perfecțiune absolută”, iar talentul oferă premise favorabile pentru nașterea poeziei create cu „un puternic sentiment ce îmbrățișază lucrurile existente în toate circumstanțele lor și însuflă o forță de a le putea reproduce sau de a le face replica cu grație și suavitate”²⁸.

Recunoaștem aici influența esteticii romantice, ce acordă un rol primordial sentimentului, nefiind nici străină de poetica medievală a stării de grație.

Într-un mediu lipsit de preocupări sistematice de estetică generală și de estetică aplicată la artele plastice, Andrei Mureșanu încearcă să opereze cu un fel de model ideal al pictorului, văzut ca un element util societății²⁹, de la care cerea „o fantezie vie, o cultură științifică completă, și pe deasupra o rară experiență achiziționată prin perfecționarea acestei arte”³⁰.

Pentru a ilustra modul cum s-au propagat ideile despre arta europeană și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Transilvania, vom spicui câteva știri și note din ziarul *Albina Carpaților*, ce apărea la Sibiu, începând cu data de 18 august 1877, editată de Visarion Roman. Dintre studiile mai ample pot fi amintite cele semnate de Iosif Popescu, în mai multe numere din revistă, sub titlul *Scurtă privire istorică asupra arhitecturii*³¹. Autorul urmărește evoluția stilurilor în arhitectură, în succesiunea lor, văzută didactic. Printre altele el arată că: „În epoca cea mai glorioasă, între anii 1450—1550, științele, poesia și artele frumoase ajung la cea mai mare dezvoltare. În această direcțiune se ivesc reformatorii cari lipsesc în religiune, aici strălucesc numele și gloria unui Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Rafael, Tizian, Corregio, atați genii gigantici, cărora li se închină lumea până în ziua de astăzi”³². Recunoaștem aici, ca și la Barițiu, o concepție asupra Renașterii, admirată ca o culme a geniului uman, neatinsă de atunci în nici un domeniu de activitate, inclusiv artele plastice. În rest ziarul aduce știri despre o „statuă colosală a libertății”, după ziarul francez *Le Rapel* (*Albina Carpaților*, nr. 17, 8 decembrie 1877); ca și despre expoziția Universală de la Paris (*Albina Carpaților*, nr. 40, 1878, p. 470—471).

În încheierea suitei sale de articole, Iosif Popescu arată că „timpul nostru n-au încă ce e drept nici un stil determinat, șovăescu, orbecă prin întuneric, deoarece trebuințele vieții moderne sunt cu totul altele. Dar viitorul va face să reiasă ideea limpede din chaosul ce domnesce acum. Fie-rul, caracteristica arhitecturii moderne, va juca un mare rol în determinarea noului stil”. Aceste fraze dovedesc că autorul era la curent cu experiențele cele mai semnificative ale epocii sale în domeniul arhitecturii.

Pentru ilustrarea pătrunderii, cam tot în aceeași perioadă a unor știri despre unele monumente semnate de sculptori străini la București și Sibiu, este utilă cercetarea unei reviste mai puțin cunoscute și anume *Amiculu familiei*, ce apărea la Gherla. Astfel în mai 1879 se scrie: „Statua lui Ioanu Eliade Rădulescu lucrată cu mare artă în marmore de către sculptorul italianu Ferrari din Roma e gata și se va asedia în curîndu în capitala Romaniei la Bucuresci”³³. În anul 1880, sintem înștiințați că a sosit la Sibiu monumentul lui Alesandru Papiu Ilarian, donat” de Academia Română, de la Kreuznach (Prusia renană), unde a fost cioplit din marmură. Academia Română a însărcinat pe George Barițiu și Iosif Hodoș, doi dintre membrii ei marcanți din Transilvania pentru a supraveghea așezarea monumentului la mormîntul marelui învățat”³⁴.

²⁷ Andrei Mureșanu, *Artile și măiestriile cele frumoase*, în *Telegraful român*, I, 1853, nr. 35—40.

²⁸ Ibidem, p. 137.

²⁹ Ibidem, p. 131.

³⁰ Vezi Andrei Mureșanu, *Românul în privința picturii*, în *Telegraful român*, 1853, nr. 65, p. 1257. Asupra activității din acest domeniu a lui Andrei Mureșanu, vezi și Marius Tălaru, *Art et histoire; étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX siècle (première partie)* în *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, 1980, p. 54.

³¹ Iosif Popescu, *Scurtă privire istorică asupra arhitecturii*, în *Albina Carpaților*, nr. 6, decembrie 1879, p. 90—92;

nr. 7, p. 102—103; nr. 8, p. 121; nr. 9, 15 februarie 1880, nr. 10, 29 februarie 1880; nr. 11, 15 martie 1880, p. 164—167. Iosif Popescu preia conducerea revistei la 15 octombrie 1878. Cf. *Dicționarul literaturii române din sec. al XIX-lea de la origini pînă la 1900*, București, Edit. Academiei, 1979, p. 10. Despre activitatea de traducător din literatura franceză a lui Iosif Popescu vezi Andrei Radu, *Cultura franceză la românii din Transilvania pînă la Unire*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1982, p. 146, 151, 163, 171.

³² Iosif Popescu, *art. cit.*, în *Albina Carpaților*, nr. 10, p. 157.

³³ Cf. *Amiculu familiei*, nr. 10, mai 1879, p. 100.

³⁴ Cf. *Ibidem*, nr. 34, sept.-octombrie, 1880, p. 283.

Sînt și acestea dovezi ale unității culturale dintre cele trei țări române, a circulației unor informații despre înfăptuiri culturale, niciodată întreruptă de granițe. Mai menționăm pentru definirea profilului revistei o serie de portrete litografiate executate de artistul austriac Theodor Mayerhofer, fie unor mari figuri ale intelectualității românești din Transilvania ca Iacob Mureșianu (1812—1888), Simion Bărnuțiu (1808—1864), Timotei Cipariu (1805—1887), fie de pildă lui Goethe.

Tot în această revistă se publică în foileton, în 1887, călătoria în jurul pămîntului în optzeci de zile (în varianta scrisă împreună cu D'Ennery) de Jules Verne³⁵. N-am fi amintit acest fapt care interesează mai mult pe istoricii literari, dacă foiletoanele n-ar fi ilustrate cu heliogravuri preluate din celebrele ediții Hetzel „rouge et or” ale operei lui Jules Verne, în mod ciudat însă cu ilustrații culese la întîmplare din diverse romane.

O dată importantă în orientarea gustului și a gândirii estetice din Transilvania secolului trecut a constituit-o traducerea din Lessing și H. Taine apărute în prestigioasa revistă *Tribuna*, din faza ei sibiană, condusă inițial de Ioan Slavici.

Astfel *Laocoon* de Lessing, text fundamental al esteticii clasice, este tradus de poeta Lucreția Suciu³⁶, cu o introducere de G. Bogdan-Duică, ce apare în anul 1889. Cu un an înainte se tradusese de către G. Bogdan Duică, *Philosophie de l'Art* de H. Taine³⁷. Iată un citat semnificativ din această introducere, un fel de justificare a opțiunii traducătorului: „Revistele literare ce am publicat pînă acuma ne-au lăsat convingerea că poezii noștri, și cu ei cea mai mare parte a publicului nostru, nu prea cunosc finețea estetice. Astfel poezii nu ar îndrăzni să publice caraghioslicurile lor și publicul nu le-ar primi și nu le-ar cinsti. De aceea socotesc că o popularizare a cunoștințelor acestora este absolut necesară. În chipul acesta s-ar lămurii chestiunile literare ce le-am atins și altele, care există ori pot exista și în Ardeal. Fac un început cu cartea lui H. Taine, *Philosophie de l'Art* (scrisă după metoda istorică: deci este ușoară de înțeles pentru oricine. Un studiu despre aceste studii numai mai tirziu va avea un loc potrivit. De tot la loc ar fi dacă aceia care se ocupă cu aceste lucruri ar căuta să popularizeze cunoștințele acestea. Scrieri de felul acesta și bune sînt prea multe și prea necunoscute la noi”.

Ultimii ani ai *Tribunei* sibiene coincid cu ultimii ani ai secolului al XIX-lea, cîteva articole dovedesc însușirea unei terminologii specifice secesionismului, care a înrîurit adine atît pe plan morfologic, stilistic cît și tematic artele din Transilvania. Ulpui Traian Mihai încearcă în articolul *Secession... bohême*, apărut în 1899 să circumscrie genurile acestei tendințe artistice³⁸. Se face printre altele o apologie a decadentei, probabil pe urmele eroului lui Huysmans din *A rebours*, considerat prototipul omului modern. Dar cu aceasta intrăm într-o altă fază a receptării unor tendințe ale culturii artistice europene, ce țîn de secolul XX.



Prima revistă de cultură în limba maghiară din Transilvania este considerată revista *Erdélyi Múzeum* (Muzeul Ardelean) care a apărut la Cluj între 1814—1818³⁹. Primul număr a apărut în luna mai a anului 1814 la tipografia Colegiului reformat din Cluj. Redactorul acestei reviste a fost Döbrentei Gábor. Muzeul ardelean, asemeni unor întreprinderi similare ale românilor (*Biblioteca românească* a lui Zaharia Carcalechi, 1821) și ale sașilor (*Siebenbürgische Quartalschrift*, 1790) a contribuit la răspîndirea unor idei majore ale culturii universale în Transilvania.

³⁵ Vezi *Călătoria împrejurului Pământului în optu-deci de zile* de A. d'Ennery și Jules Verne, în *Amiculu familiei*, nr. 1, an XI, 1 ianuarie 1887 (prima serie). Primul traducător al lui Jules Verne în Transilvania a fost Iosif Vulcan (1870—*Călătorie de la Pămînt la Lună*, în *Familia*). Cf. Andrei Radu, *op. cit.*, p. 40. Autorul enumeră în continuare alte traduceri, dar nu menționează pe cea din *Amiculu familiei*.

³⁶ Cf. *Tribuna*, VI, 1889, nr. 9—14, p. 33—54.

³⁷ Cf. *Tribuna*, V, 1888, nr. 213—224, p. 849—894. Pentru orientarea culturală a revistei *Tribuna*, vezi Elena Stan, *Momentul „Tribunei” sibiene*, București, Edit. Minerva, 1985.

³⁸ Vezi Ulpui Traian Mihai, *Secession-bohême*, în *Tribuna*, XVI, 1899, nr. 199, p. 796.

³⁹ O antologie din textele publicate în această revistă a fost alcătuită de Benkő Samu care este și autorul unui solid studiu introductiv. Vezi *Erdélyi Múzeum* (Muzeul Ardelean), 1814—1818, București, Edit. Kriterion, 1979. Vezi de asemenea: *Döbrentei Gábor és az Erdélyi Múzeum* (Döbrentei Gábor și Muzeul Ardelean), în Jancsó Elemér, *A felvilágosodást a romantikáig* (De la iluminism la romantism), București, Edit. pentru literatură, 1966, p. 218—249.

Din scrierile pe care Döbrentei le publică în revistă se conturează cu fermitate o lume de idei, specifică romantismului. În călătoriile lui prin țări străine, a preluat și a asimilat considerabil teoriile romanticilor germani despre originalitate și geniul creator. În jurul acestor cunoștințe dobândite pe pământ german își bazează articolele programatice. Totuși Döbrentei care propagă ideile romantismului nu reușește să depășească, în materie de gust, clasicismul. Pentru el concepțiile romantice constituie un material informativ, minuit dogmatic, o încercare de sincronizare cu orice preț, cu noutatea. În acest sens folosește el cuvinte nou însușite ca *model* sau *înstrăinare*.

Deși nu și-a propus în mod special preocupări pentru artele frumoase, în revistă putem citi studii, mici articole, știri, scrisori și din acest domeniu. Astfel vom găsi articole despre colecțiile arheologice și de opere de artă, despre protecția monumentelor, despre educația artistică a tineretului, despre necesitatea înființării unor școli de desen și muzică (problemă ce va fi una din ideile recurente în multe scrieri ale epocii), despre capodopere ale artei europene. Un studiu se ocupă de catedrala de la Westminster, un altul de picturile Muzeului Bruckenthal, găsim apoi un eseu despre viața și arta lui Mozart, ca și considerații despre pictorul Jan Kupeczky.

Deschiderea spre lume, încercarea de sincronizare a vieții culturale transilvănene cu dezvoltarea culturii europene, este una din postulatele de bază ale redactorului revistei.

Cu toate eforturile, după apariția a X. caiete, în 1818 revista își încetează activitatea, datorită condițiilor economice foarte grele, la care s-a adăugat și cenzura.

Döbrentei își continuă însă activitatea înființând în 1817 societatea *Erdélyi Tudós Társaság* (Societatea științifică ardeleană), care a avut o viață foarte scurtă neobținându-se aprobarea guvernatorului ⁴⁰.

Pentru o mai bună înțelegere a contextului în care s-a dezvoltat presa în limba maghiară din Transilvania, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, vom semna din această perioadă timpurie ziarul *Vasárnapi Ujság* (Ziarul de duminică), editat de Brassai Samuel la Cluj, începând din 1834 ⁴¹. Revista era în mare parte scrisă de Brassai Samuel (1800—1897), acest ultim polihistor ardelean cum a fost supranumit. Vom proceda în continuare la antologarea citorva pasaje, știri ce reflectă pe de o parte naivitatea, precaritatea informațiilor despre arta europeană, care în această fază de început pătrundeau în societatea transilvăneană, pe de altă parte sînt extrem de simptomatice pentru prelungirea în plin secol al XIX-lea a unui anume spirit enciclopedist, iluminist, tipic pentru secolul al XVIII-lea. Astfel în decembrie 1834 apare articolul scris fără îndoială de Brassai Samuel despre *Exemple ale culturii femeilor* ⁴². Sînt enumerate o serie de pictorițe talentate pentru a se demonstra posibilitățile femeilor și în acest domeniu. La 20 ianuarie 1835 sîntem înștiințați despre vânzarea bunurilor rămase de la pictorul lui Napoleon, baronul Le Gros ⁴³.

Un anunț privind învățămîntul artistic din Transilvania este cel consacrat deschiderii unui institut de desen la Cluj ⁴⁴: „Anunțăm cu acest prilej că arhitectul academic și practic János Böhm a obținut aprobarea să deschidă la Cluj un Institut de desen [...]”.

Această școală a avut un rol important pentru familiarizarea celor care vor reconstrui Clujul în stiluri istorice, cu desenul și principiile compunerii. Știri mai bogate putem culege, ceva mai târziu, din ziarul clujean *Erdélyi Híradó* (Vestitorul transilvănean). El apare începînd din 1842, editat și redactat de Samuel Méhes, profesor de fizică și matematică. Astfel este urmărită viața și activitatea pictorului August Schöff, plecat în India ⁴⁵, ca și a altor călători ardeleni în India ca lingvistul Körösi Csoma Sándor și doctorul Honigberger. În iunie 1842 găsim următorul anunț: „Cu cîteva săptămîni înainte a sosit de la Pesta în orașul nostru Aloise Ioan Hora care s-a făcut cunoscut în expoziții pariziene și budapestane și care va continua spre mulțumirea tuturor activitatea de portretist în ulei. De asemenea a sosit la Cluj pictorul academic Marastoni, pe care-l cunoaștem din ziarele

⁴⁰ Vezi Jancsó Elemér, *op. cit.*, p. 246—247.

⁴¹ Despre personalitatea lui Brassai Samuel (1800—1897) vezi monografia lui Miko Imre, *Az utolsó erdélyi polihistor* (Ultimul polihistor ardelean), București, Edit. Kriterion, 1971.

⁴² Cf. *Vasárnapi Ujság* (Ziarul de duminică), 7 decem-

brie 1834, p. 286—288.

⁴³ Cf. *Ibidem*, 20 decembrie 1835.

⁴⁴ *Ibidem*, 22 februarie 1835.

⁴⁵ Cf. *Erdélyi Híradó* (Vestitorul transilvănean), nr. 47, 1842, p. 282.

budapestane prin picturile-dauguerrotipii. Acesta preia comenzi pentru pictarea nu numai a unor persoane ci și a unor grupuri, redând cu repeziciune mediul și persoanele cu cea mai mare fidelitate”. În iulie 1842 se continuă, tot despre Marastoni, că se pot vedea la locuința sa daguerotipii și picturi în ulei. Marastoni Giacomo primește și executarea unor picturi în ulei. Aloisie Hora își continuă și el activitatea, potrivit ziarului, primind mulți vizitatori care examinau portretele sale reușite, pline de viață. Într-un alt număr al revistei, la 19 iulie 1842, Marastoni este lăudat pentru picturile sale în ulei: „atragem atenția asupra picturilor sale în ulei, dintre care una înfățișează pe sacagii venețieni, grupați plin de grație și au un colorit, cu adevărat italian, iar treptele dintre lumină și umbră ca și varietatea eurilor subjugă pe cunoscători. Am văzut, în continuare, la domnul Marastoni două portrete care se disting nu numai prin asemănare ci și prin caracterul lor artistic, sînt interesante”⁴⁶. Iată o mostră dintr-un text care poate fi numit deja un început de critică de artă, conținând toate elementele unei analize de conținut și limbaj. Despre ce citeau cunoscătorii la Cluj în acest timp putem afla din anunțurile de cărți primite de librăria Tilsch și fiul, unde găsim printre altele lucrarea: *The Cabinet Gallery of Pictures by the first Masters of the english and foreign Schools. By A. Cunningham, 2 vols.*, London⁴⁷.

Știri despre alți pictori în trecere prin Cluj, care-și ofereau serviciile comanditarilor aflăm în același an la 4 octombrie: „Pictorul Jozsef Molnár de la Pesta își oferă serviciile, pictează în ulei, atît în mărime naturală, cît și la proporții reduse. Are locuința la casa Szentpéteri, în strada Mănăstir, va sta doar o lună la Cluj»⁴⁸. Despre dezbaterile din cadrul Premiului Romei sîntem informați într-un număr următor, din același an: „La Școala de arte frumoase sînt expuse 10 tablouri, opere ale celor 10 artiști care concureau pentru marele premiu de pictură. Tema era ridicarea la rangul de rege a lui David de către Samuel. Alegerea este dificilă, fiecare laudă pe altul. *Journal de Débats* alege trei: Biennoury, Jallobert și Devant, juriul acordă premiul pînă la urmă lui Devant”⁴⁹.

În decembrie, același librar Tilsch anunță prețul redus la care se poate găsi *Călătoria lui Anacharsis în Grecia*, de abatele Barthélemy, traducere apărută la Cluj în 1821, efectuată de Olaki Füleș Samuel, în 8 volume. Volumul 8 era prevăzut cu 31 de gravuri și o hartă. Este vorba de una din cărțile cele mai răspindite, de la sfîrșitul secolului al XVIII, un adevărat model pentru literatura de călătorie⁵⁰.

Ceva mai tîrziu, ziarul timișorean *Delejtű* (intemeiat de Pesty Frigyes și care a apărut între anii 1858—1861) este mai clar orientat spre difuzarea faptelor de cultură, din paginile ei putînd fi recoltate numeroase note de drum, studii, știri privind arta europeană.

În continuare vom proceda la o selecție din aceste articole. În acest sens menționăm că Sigismund Ormos (1813—1894)⁵¹ a fost unul din colaboratorii cei mai atașați de această revistă, publicînd mai ales numeroase relatări din călătoriile sale. Astfel probabil că el informează în 1858 despre pictorul Schöffel aflat de mai mulți ani la Veneția⁵² „care după o călătorie aventuroasă în India, a organizat o expoziție la Londra, foarte vizitată, deși prețurile erau ridicate. Îndrăznețul pictor, a cărui pictură colosală a fost așezată în curtea regală de la Londra și reprodușă de *L'illustration*, gravată în lemn [...] în prezent este în tratative cu societatea est-indiană, pentru cumpărarea bogatei lui galerii de tablouri, cu schițe și picturi reprezentînd exclusiv scene din India. La 21 septembrie 1858 își începe Ormos *Correspondențele* sale, cu *Drezda*⁵³: „Drezda este una din puținele

⁴⁶ *Ibidem*, 19 iulie, nr. 57, 1842, p. 342.

⁴⁷ *Ibidem*, 16 august nr. 58, p. 242, p. 346.

⁴⁸ *Ibidem*, nr. 79, oct. 4, 1842, p. 478.

⁴⁹ *Ibidem*, nr. 81, octombrie, 11, 1842, p. 490. Consultînd catalogul întocmit de Philippe Grunheec, *The Grand Prix de Rome, paintings from the Ecole des Beaux-Arts, 1797—1863*. International Exhibitions Foundation, Washington D.C., 1984—85, la p. 96, găsim într-adevăr tema dată pentru anul respectiv și constatăm că premiul în anul 1842 a fost cîștigat de François Eloi Biennoury. Articolul lui Delécluze din *Journal de Débats* se pronunță în favoarea unui anume M. Duveau (23 septembrie 1842), nume care s-a trans-

format în Devant în ziarul din Cluj.

⁵⁰ Cf. *Erdélyi Híradó*, 23 decembrie, nr. 102, p. 814.

⁵¹ Despre Sigismund Ormos vezi G. Vida, *Contribuții la studiul vieții și operei lui Munkácsy pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Sigismund Ormos*, în S.C.I.A., A. P., tom. 19, nr. 2, 1972, p. 237—285, ca și recent, Katalin Keserű, *Képlátás, képertelmezés a 19 Század közepén* (Interpretarea operei de artă în concepția lui Ormos), în *Ars Hungarica*, 1, 1985, p. 77—85.

⁵² Cf. *Delejtű* (Busola), 14 septembrie 1858, nr. 11, p. 92.

⁵³ *Ibidem*, 21 septembrie 1858, nr. 12, p. 98—99; 28 septembrie, p. 106, 19 octombrie, p. 129—130.

orașe în a căror alcătuire plăcută a intrat natura și arta. Drezda, în ce privește pictura actuală este în urma Berlinului, Münchenului, iar în pictură și în urma Düsseldorfului, căci la Drezda nu s-a format o tendință, școală nouă, dar importanța artistică a Drezei este mai veche; galeria sa de pictură cuprinde comori atât de mari „încît se așează pe primul loc în Germania”. La 23 noiembrie 1858 este publicat studiul lui Péter Adriaai despre *Idealul în arhitectură*, o adaptare după *Geschichte des Architektur von den Altesten Zeiten bis auf die Gegenwart* de Wilhelm Lübke, apărută la Leipzig în 1855⁵⁴. În anul următor Ormos își publică notele de drum dela Veneția⁵⁵. Dar Ormos nu era singurul care publica note de drum în revistă. Un anume János Pados publică *Scrisori din străinătate*. Astfel în decembrie 1859 scrie despre Louvre, referindu-se la o serie de opere celebre⁵⁶. La 26 iunie 1860 redactorul revistei, cunoscutul istoric Pesty Frigyes⁵⁷ scrie despre pictorul originar din Timișoara Károly Brocky, ajuns la Londra⁵⁸: „În jurul anului 1840, Turner, vestit peisagist englez, l-a invitat la Londra pe compatriotul nostru și ca urmare s-a stabilit acolo, și-a început cariera ca portretist. În 1854 este ales membru al Academiei acuareliștilor”. Este vorba probabil de prima pomenire a lui Turner în presa autohtonă. La 3 iulie 1860 la rubrica corespondență sînt inserate știri din viața culturală a Bucureștiului⁵⁹.

O importanță deosebită în contextul răspîndirii unor idei filosofice materialiste în Transilvania a avut-o revista lui Ferenc Mentovich⁶⁰ (4 caiete), apărută la Tg. Mureș în 1860, cu redactări din 1858, intitulată Caiete tirgu-mureșene (*Marosvásárhelyi füzetek*).

În caietul 2, filosoful Ferenc Mentovich, în continuarea observațiilor sale despre științele naturii, formulate ca dialoguri cu un unchi imaginar arată că: „ai putea să ai dreptate dacă susții că Platon putea avea idei mai înalte, mai adînci decît filosofii epocii noastre, că Praxitele și Scopas sînt sculptori mai importanți decît Canova și Thorwaldsen, dar despre legile naturii, despre cauza fenomenelor astăzi orice elev al școlii reale are cunoștințe incomparabil mai multe decît marele Aristotel”⁶¹. Este vorba deci de o concepție care acordă prioritate științelor față de arte.

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea mai pot fi menționate două reviste de cultură, de o oarecare importanță, ce apăreau la Cluj, cuprinzînd și scurte știri privitoare la arta europeană. Este vorba de revista *Társadalom* (Societatea) ce a apărut în anul 1874 și de ziarul *Erdélyi Képes Ujság* (Ziar ilustrat ardelean), din anul 1889. În revista *Társadalom* se publică un studiu al lui Czikmántori Otto despre *Estetică și viață*⁶² unde se difuzează o serie de idei ale esteticii clasicismului, urmărindu-se de pildă o linie de dezvoltare a frumosului artistic de la Phidias — Policlet — Canova — Thorwaldsen. În următoarele numere putem citi *Scrisorile de artă plastică*, semnate de Prém József, dedicate vieții artistice vieneze⁶³. Printre considerațiile sale găsim aceste reflecții despre academii și expoziții: „Manierismul și neglijența care domină în mare parte în arta modernă, consfințite și de academii, se întind din ce în ce mai mult și amenință gustul, în loc să înceteze”. Regăsim

⁵⁴ Vezi Péter Adriaai, *Az építészet eszméje* (Idealul în arhitectură), *Delejtű*, 23 noiembrie 1858, nr. 21, p. 165—166.

⁵⁵ Cf. *Delejtű*, 4 ianuarie 1859, nr. 1, p. 5—6, nr. 2, 11 ianuarie 1859, p. 13; 1 februarie 1859, nr. 5, p. 35—36; 8 februarie 1859, nr. 6, p. 46—47; 15 februarie, nr. 7, 1859, p. 50—53; 22 martie 1859, nr. 12, p. 101—102.

⁵⁶ Vezi János Pados, *Külföldi Levelek. V* (Scrisori din străinătate), *Delejtű*, decembrie 1859.

⁵⁷ Despre personalitatea acestuia vezi Benkő Samu, *Pesty Frigyes, in A helyzettudat változásai* (Schimbările conștiinței situației), București, Edit. Kriterion, 1977, p. 289—305. De asemenea recent vezi Victor Neumann, *Convergențe spirituale, cap. Preliminării la o sinteză a istoriografiei Banatului*, București, Edit. Eminescu, 1987, p. 159.

⁵⁸ Vezi Frigyes Pesty, *Brocky, Károly*, *Delejtű*, 26 iunie 1860, p. 201—202.

⁵⁹ Vezi *Delejtű*, 3 iulie 1860, nr. 27, p. 211—212.

⁶⁰ Despre personalitatea lui Ferenc Mentovich vezi antologia Mentovich Ferenc, *Az új világnevet* (Noua concepție despre lume), București, Edit. Kriterion, 1974, alcătuită de József Hajos.

⁶¹ Cf. *Marosvásárhelyi füzetek* (Caiete tirgu-mureșene, II, 1858, p. 142. Menționăm aici că despre Thorwaldsen a scris și George Barițiu, mai înainte, la moartea marelui sculptor danez; Cf. *Danemarca*, în *Gazeta Transilvaniei*, VII (1844), nr. 30, p. 119.

⁶² Vezi Otto Czikmántori, *Aesthetika és élet* (Estetica și viața), în *Társadalom* (Societatea), 3 ianuarie, 1874, nr. 1, p. 10; nr. 2, 10 ianuarie, p. 34—35; nr. 3, 17 ianuarie; nr. 4, 24 ianuarie 1874.

⁶³ Vezi József Prém, *Képzőművészeti levelek* (Scrisori de artă plastică), în *Társadalom*, nr. 10, 7 martie 1874, p. 223—227.

aici, ca și în scrierile lui Ormos care vedea în manierism pericolul principal al artei contemporane lui, o prelungire a gusturilor pentru regulile clasice, bine stabilite. În continuare autorul se referă la expoziții spunînd că „expozițiile sînt acelea care reflectă fidel dezvoltarea continuă a gustului modern”. Prém inserează de asemenea cîteva date despre dezvoltarea «Galeriei Kunstverein»-ului vienez și despre Galeria „Kunstlerhaus”, unde admiră opere de Makart și Anselm Feurbach.

Celălalt ziar, despre care am pomenit, Ziarul ilustrat ardelean, informează în mai 1889 despre Expoziția universală de la Paris, în principal despre turnul Eiffel, prin Odön Kelemen ⁶⁴.

Desigur suita acestor știri ar putea continua. Ne oprim deocamdată aici, studiul nostru propunîndu-și doar relevarea unor aspecte dintre cele mai simptomatice ale receptării artei europene în Transilvania secolului al XIX-lea, din perspectiva cercetării presei timpului.

⁶⁴ Vezi Odön Kelemen, *A parizsi világkiállításról* (Despre expoziția universală de la Paris), în *Erdélyi Képes Ujság*

(Ziarul ilustrat ardelean), 26 mai 1889, nr. 4, p. 4—51, nr. 5, p. 2—3.

ARTA PORTRETULUI ÎN FOTOGRAFIA SECOLULUI AL XIX-LEA

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Chiar de la apariția ei, în primele decade ale secolului al XIX-lea, fotografia, ca nouă tehnică a artelor vizuale, își reclama locul meritat între celelalte muze, loc ce i-a fost însă refuzat multă vreme și încă astăzi mai există reticențe în a o face.

Cu excepția unor poze-experiment făcute de Nicéphore Niepce, Louis Jacques Mandé Daguerre și William Henry Fox Talbot îndreptându-și camera spre naturi statice sau peisaje—subiecte ce puteau rămâne neschimbate un timp suficient pentru expunerea îndelungată ce o necesitau primele lor aparate — fotografia a fost dedicată încă de la începuturile ei portretului. Samuel F. B. Morse — mai cunoscut pentru invenția aparatului telegrafic și a alfabetului omonim decît ca pictor și pionier fotograf — spre a-i poza își obliga membrii familiei la un adevărat supliciu, ținându-i peste 10 minute în plin soare cu ochii închiși și fața albită cu făină (spre a absorbi mai bine lumina).

Portretul fotografic a apărut ca un substitut al miniaturii, corespunzînd gustului romantic al epocii. Fotografia era mult mai exactă și mai ieftină decît acesta și era destinată tot dăruirii persoanelor dragi, familiei, prietenilor și celor pentru care simțea condescendență, curtoazie sau obligație. Daguerreotipiile și ambrotipiile erau prezentate chiar ca niște miniaturi : în rame din metal stanțat sau catifea și în casete învelite în piele cu modele sau inițiale aurite — obiecte de lux și de tezaurizare. Mai tîrziu, cînd s-a perfecționat tehnica și a apărut procedeul clișeeilor de sticlă ce puteau fi copiate pe hîrtie — fapt ce reducea substanțial prețul și făcea din fotografie cea mai accesibilă și democratică dintre arte — au apărut pozele format „carte-de-visite” și „cabinet” care, în egală măsură, se puteau păstra în albume sau înrăma — dimensiunile mai mari, deși se practicau, erau mai rare și mai puțin populare. De obicei erau făcute 6 copii după un clișeu, care era apoi păstrat, numerotat și, la cerere, se putea recopia chiar după mai mulți ani — aceasta era menționat de maestru, cu mîndrie, pe cartoanele de fotografii pentru a-și asigura clientela de seriozitatea firmei : „Posa originale remune conservate” sau „Clișeul se conservă” sau „Commande ulterioare vor fi executate chiar după mai mulți ani”.

De la imaginea într-un singur exemplar pe care o putea realiza daguerreotipia și pînă la fotografiile de bărbați de stat și personalități culturale sau poze stereoscopice, multiplicare în sute și mii de exemplare, procedeele și tehnica au făcut un progres uimitor în doar cîțiva ani. Și odată cu ele au apărut și marii maestri ai noii arte, toți remarcabili portretiști : David Octavius Hill și Robert Adamson, Julia Margaret Cameron în Anglia, Mathew B. Brady în Statele Unite ale Americii, Étienne Carjat, Adolphe Braun, Disderi, Nadar în Franța. Nici în țările române fotografia nu s-a lăsat mult așteptată, găsindu-și o piață la fel de bună ca și miniaturistica și portretistica în ulei de la începutul secolului. Și tot ca atunci, colportorii erau străini, cu mai mult sau mai puțin talent și dăruire, care aveau să instituie gustul și moda pentru această nouă formă de portret la îndemîna tuturor. Dacă la început erau căutate momentele deosebite și definitorii ale vieții — zi de naștere, de logodnă, de nuntă, terminarea școlii sau premiarea, înaintarea în grad sau obținerea vreunei funcții administrative — cu timpul nu s-a mai ținut seama de aceasta, mergîndu-se la fotograf și cu prilejuri mai puțin festive, pentru a se poza cu o rochie sau haină nouă, în mare sau mică ținută (dacă erau militari), în haine sport, la băi etc.

Maestrii fotografi, pe lângă tehnica de curind acceptată în lumea artelor, concurându-le curajos pe celelalte, mai practicau și una sau mai multe dintre cele tradiționale, fapt ce nu era omis din consemnarea de pe spatele cartonului, alături de atelier și adresă. Carol Szathmări își spunea „Pictor și Fotograf” — poate singurul care-și merita și adeverea într-un titlu; la fel J. Marie, tot din București, „Peintre & Photographe”, iar Schivert din Iași „Peintre Photographe”; M. B. Baer din București menționa că deține un „Stabiliment de photographie și lithographie”; la Iași, Bernhard Brand et Josef Eder, „Ateliu artisticu de Photography și Pictură”; C. Diel „Pictor academicu și Profesor la liceul din Craiova”; la Galați, E. Edelstein „Photograf, Peintre-Artiste”; M. Spirescu „Fotograf artist heliominiatur”, iar urmașul său I. Spirescu „Portrete în toate felurile, reproducțiuni, platinotipii, picturi în aquarelle și olei, desene etc. etc.”. Deschiderea acestora înspre plastică era foarte mare. De fapt, între fotografie și una dintre tehnicile de șevalet existau multe similitudini care-i făceau pe practicieni să le îndeplinească onorabil, și chiar cu har, pe amândouă: în ambele era căutată iluzia tridimensionalității în bidimensional, problemele de cadrare, compunere și ecleraj erau identice, acromatisme ca și culoarea (când era aplicată ulterior cu pensula) erau folosite cu măiestrie pentru a obține picturalitatea imaginii, și, în sfârșit, erau abordate cam aceleași categorii de teme (peisaj, portret, natură statică, ba și subiecte istorice sau simbolice ilustrative pentru o lucrare literară sau un moment glorios din trecut). Iar rezultatul fotografului, deși imediat, era la fel de personal și de filtrat prin proprie sensibilitate ca și o pictură. Doar că minuitorul camerei era mai ancorat în realitate și mai dependent de ea decât pictorul sau graficianul care se puteau refugia oricând în universul lor, ce se nutrea din trecut sau din viitor, din onirism sau strictă documentare: când fotografu regiza imagini antice, medievale sau orientale trebuia să se rezume la modelele contemporane pe care, cu toată recuzita și machiajul, nu le putea face într-un totu un Merlin sau rege Arthur suficient de verosimil ca un pictor. Acesta nu era însă un impediment prea mare căci pozele ce simulau vechimea aveau o vânzare sigură.

Nu trebuie uitat că mulți plasticieni au fost atrași de fotografie care, fie îi ajuta în surprinderea unor momente evanescente ale subiectelor ce-i interesau fie, îndreptată asupra propriei opere finite, le releva detalii și calități insolite, invizibile chiar și ochiului lor de creatori — printre aceștia se numără Edgar Degas, Claude Monet, Thomas Eakins, Frederic Remington și Constantin Brâncuși, spre a aminti doar pe câțiva de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Alții s-au dedicat cu totul noii tehnici abandonând parțial plastica — precum deja menționații Morse, David Octavius Hill, Nadar și Szathmări — realizând opere de artă pură, care nu le-au lăsat nici o umbră de tristețe pentru actul de renunțare comis.

De aceea nu este deloc exagerat să vorbim despre artă chiar și atunci când problemele erau doar de rutină, când ei răspundeau gustului și cererii pieței. E drept că unii meșteri nu depășeau portretul plat, convențional, „de aparat”, în vreme ce alții se ingeniau în compoziții mai sofisticate. Dacă modelul nu avea suficientă imaginație să ia o poză care să-l prindă și să fie congruentă cu vîrsta, sexul, veșmintul și starea sa, atunci fotografu își lua libertatea să-l încadreze într-unul din canoanele sale. Există un întreg cod al pozițiilor, respectat cu strictețe și aproape fără modificări în toate țările unde pătrunsese fotografia, oricît ar fi fost de preocupați maestrii de artisticitatea imaginii. De la căpeteniile amerindiene din preerie și pînă la țărani din Balcani, de la capetele încoronate ale Europei și pînă la maharajahii indieni sau la șogunii japonezi, toți erau așezați în funcție de atributele ce le desemnau statutul social sau meseria. Nici fotografii care au activat pe teritoriul țării noastre nu s-au depărtat de la aceste reguli nescrise de compunere a pozei.

Cele mai obișnuite erau portretele figură întreagă și bust — acesta încadrat în medalion sau terminat flu — și mai rare cele segmentate de la talie sau sub genunchi. Figura era preferată frontal sau cu un vag semiprofil; profil complet apare foarte rar, la comenzi speciale și cazuri de excepție — precum pozele făcute de Szathmări domnitorului Alexandru Ioan I pentru documentarea în vederea unui portret oficial, în ulei, de mari dimensiuni, acesta neavînd vreme să-i pozeze timp îndelungat, iar maestrul avînd nevoie de chipul său văzut din toate unghiurile pentru a-i studia cu amănunțime trăsăturile. Femeile pozează în special în picioare spre a se vedea bine rochia — în special crinolinelor deceniului al șaselea și fustele cu trenă și multe cute din ultima decadă, pe care fotografii le speculează la maximum poziționîndu-și modelul cu spatele dar cu bustul în profil sau întors spre aparat pentru ca pliurile să formeze un fel de lujer contiguu curentului Art Nou-

veau. Femeile bătrine sînt pozate pe scaune. Bărbații sînt fotografiați fie în picioare fie așezați — după dorință —, aici intervenind jocul de plasare a minilor, pălăriei sau bastonului. Problema este mai ușoară cînd este vorba de militari, care țin invariabil o mină ori pe garda sabiei, ori la centiron,



Fig. 1. — F. Duschek, Strada Nouă, lângă Sala Slatineanu, Bucuresci, cca 1868* — Portret de femeie cu crinolină, Colecție particulară.



Fig. 2. — W. Wollenteit, Bucuresci, cca 1860 — Portret de femeie bătrînă (Eufrosina Niculescu Bourki), Muzeul de Istorie al Municipiului Bucuresci. De remarcat pictura în trompe l'oeil cu fuga spre peisaj din stînga.

ori la piept (poziția preferată a lui Napoleon I și preluată de toți soldații ce doreau să-i semene măcar în această privință); în cealaltă își țineau de obicei chipiul — faptul că se pozau în majoritatea cazurilor descoperiți crează un mare handicap pentru cercetătorul uniformelor ce nu-și poate da seama totdeauna de formă și felul de purtare al coifurii. De altfel, trebuia să fii un excentric sau un dandy — sau, pur și simplu prea entuziasmat de noua pălărie sau capelă — pentru a te fotografia acoperit.

Cuplurile beneficiau de două poziții: una, în picioare, alături sau ținîndu-se de braț, și alta în care bărbatul era așezat și femeia în picioare, cu mîna pe umărul lui (niciodată invers!). Cînd copiii apar alături de persoane mature stau, cu deferență, în picioare alături de ele care sînt, de obicei, așezate. Cînd sînt făcute poze de grup sînt preferate cele cu cîte trei personaje, mai ușor de compus: dacă e vorba de camarazi de arme este încă și mai ușor fiind aranjați unul cu cotul sau

* Toate periodizările — cu excepția celor care erau deja menționate pe poză — sînt făcute în funcție de uniforme militare și decorațiile purtate de cei portretizați — cea mai sigură metodă de datare datorită certitudinii apariției legilor care le instituiau și reglementau — după moda și coafuri-

le momentului. Numele maestrului fotograf și adresa atelierului urmează întocmai ortografia cu care erau consemnate pe cartioanele originale, fiind și acesta un element definitoriu pentru datare.

mîna pe umărul celuilalt, sau unul (cel mai mare în grad) așezat pe scaun și încadrat de ceilalți doi. Dacă sînt mai mulți — precum pozele abilitați de școală sau ale ofițerilor garnizoanei — compoziția e centripetată de grupul profesorilor sau al ofițerilor comandanți, plasați în mijloc, în primul



Fig. 3. — A. Schivert, Jassy, cca. 1857—1858 — Portret de bărbat, Colecție particulară.



Fig. 4. — Jean Tiedge à Ploest vis à vis de Hotel Murgulescu, cca. 1881 — Colonelul Nicolae Grădișteanu, Cabinetul de stampe al Academiei R.S.R., Poză specifică de militar; în general cavaleriștii se fotografiau cu căciula pe cap dat fiind decorativismul și prestanța ce o conferea.

rînd, așezați, iar ceilalți în semicerc, cu concavitatea spre aparat, în picioare sau chiar urcați pe un podium pentru a forma mai multe registre (pentru a se marca această treptare, cîțiva sînt culcați în față, la picioarele superiorilor). Cînd erau ofițeri egali în grad sau funcție și erau prezenți și atașați militari străini — ca în cazul fotografiilor lui Szathmări și Duschek din albumul „Suvenir din Resbelul 1877—1878” — atunci nici unul nu stătea jos și compunerea era făcută în funcție de criterii cromatice și de prestigiu al armeei pe care o reprezentau: pornind din mijloc spre extremități, geniu, cavalerie, stat major domnesc, artilerie și infanterie. Szathmări folosește astfel de poze luate în timpul campaniei din Bulgaria pentru schițe pe care le trimite revistelor ilustrate străine — avide de informații și corespondențe de război de primă mîna, obținute direct de pe cîmpul de luptă — după care se fac gravuri. În „L'Illustration” vol. LXX, no. 1817/22 Décembre 1877 apar trei astfel de imagini care, deși nu sînt semnate cu numele său, sînt ușor recognoscibile după fotografii: „Détachement de cavalerie roumaine passant le Danube pour aller renforcer la garnison de Rahova”; „L'Empereur de Russie et le Prince Charles de Roumanie et leurs états-majors”; „Maison habitée par l'Empereur de Russie au quartier général de Poradim” (care însă în albumul mai sus

amintit apare precum cartierul general al domnitorului Carol). După o poză carte-de-visită a generalului rus Mihail Skobeleff (aflată în colecția prof. dr. George Potra) a fost elaborat un desen în creion (Cabinetul de Stampe al Academiei R.S.R.) destinat, probabil, tot unui ziar.

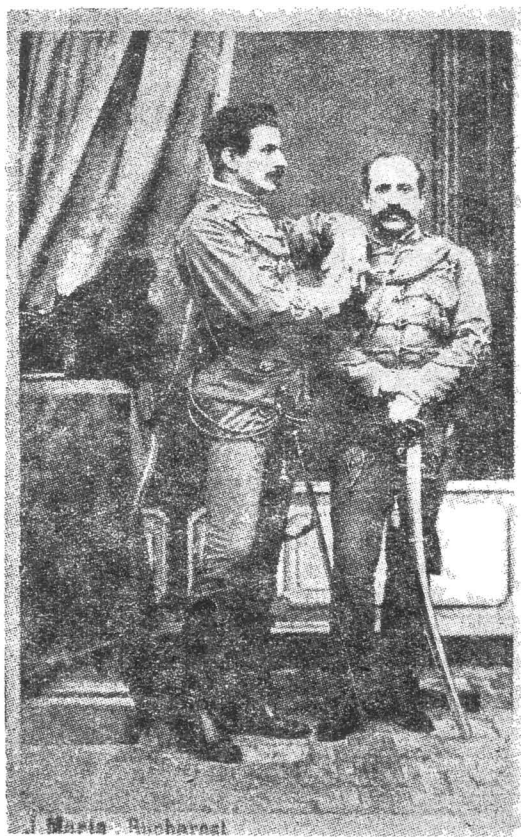


Fig. 5. — J. Marie, Str. Stirbey Voda la București, 1860 — Jandarmi călări, Colecție particulară. Poză de camarazi de arme.



Fig. 6. — Nestor Heck, Strada Marc. Jassi, cca. 1873 — Poză de cuplu (căpitanul Alexandru Jipa cu soția), Muzeul de Istorie al Municipiului București.

Pozele de copii sînt cele mai puțin convenționale și fotografii își dă friu liber fanteziei costumindu-i sau așezindu-i în poziții ciudate. Este drept că aceștia erau și cei mai greu de conving să stea nemișcați și cuminți cele cîteva clipe necesare expunerii. O mamă sau bonă, fără a dori să se fotografieze, apare cu spatele la obiectiv doar pentru a ține în brațe o fetiță de 2—3 ani, poate prea zburdalnică sau prea sperioasă în fața camerei obscure și neîncercătoare în „păsărica” promisă de maestru — dar ce bun și unic prilej pentru a ne da amănunte asupra spatelui rochiei, altfel nerelevat, căci cine s-ar fi pozat, în altă circumstanță, cu spatele?! Altădată, progenitura, prea mică pentru a se ține cu propriile forțe într-un scaunel, este susținută de mîini părintești de după o cortină. Unii copii erau aduși la fotograf cu hainele și jucăriile proprii (tricielete, căluți, păpuși, cercuri, mingi, etc.) dar se întîmpla ca și maestrul să posede o garderobă de împrumut — Franz Mandy, din București, avea diverse costume inspirate de portul european din secolul al XVIII-lea, cu jabou, perucă și tricorn ce-l făceau pe model să semene cu micul Mozart.

De altfel, pasiunea pentru travesti se întîlnea în primul rînd la cei maturi care nu pierdeau prilejul să-și immortalizeze figura îmbrăcați în costume de bal mascat sau în port popular — cel din urmă mai răspîndit la femei în momentele de efervescență națională cînd îl arborau la serate și reuniuni de binefacere, dar neocolit nici de bărbați (maiorul Moise Groza se pozează, după campania



Fig. 7. — Atelier necunoscut Promoția Școlii de Ofițeri, 1864, Muzeul de Istorie al Municipiului București. Portret colectiv compus în semicerc, avînd conca-
vitatea spre aparat. Aranjarea e făcută în funcție de importanța armei :
primul rînd de la stînga la dreapta — vînător pedestru, geniu, artilerie, ca-
valerie, infanterie de linie, geniu, vînător pedestru; rîndul doi — vînător
pedestru, artilerie, profesorul (colonel), artilerie, geniu. De observat că
ofițerul superior și cavaleristul sînt plasați în ax, spre ei convergiînd întreaga
compoziție.

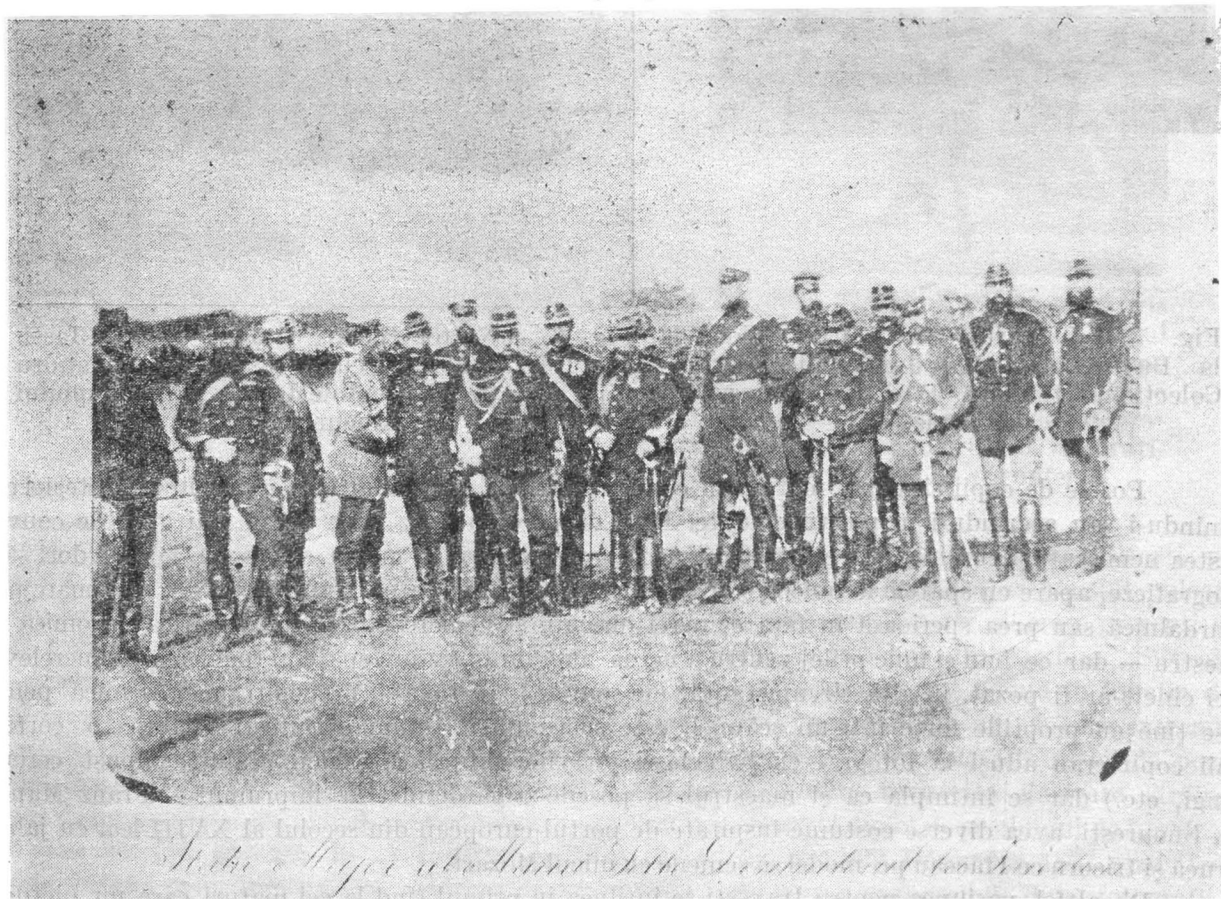


Fig. 8. — C. Szathmári (?) — Statu Major al Măriei Selle Domnitorul la Poradin, 1877, din
albumul „Suvenir din Resbelul 1877—1878”, Cabinetul de Stanpe al Academiei R.S.R. Aceeași
compunere a unui portret colectiv de militari, în funcție de grad, funcție, importanța armei
și cromatica uniformei. De la stînga la dreapta : atașat militar străin (suedez ?), călăraș, stat major
domnesc, stat major domnesc, geniu, atașat militar rus, atașat militar francez, infanterie, corp de
stat major, idem, atașat militar rus, idem, roșior, geniu, stat major domnesc, infanterie, infanterie.

Fig. 9. — C. Szathmári — Generalul Mihail Skobeleff, 1877, desen în creion după o fotografie, Cabinetul de Stampe al Academiei R.S.R.



Fig. 10. — Franz Duschek, Calea Mogoșoie 21, București, cca. 1875 — Portret insolit de mamă (sau bonă) cu copil, Colecție particulară.



Fig. 11. — Franz Mándy, Piața Teatrului lângă Fialkovsky, București — Copil în costum de secol XVIII, Colecție particulară.

din 1877—1878, în costumul Banatului său natal). Szathmări care poseda o impozantă colecție de etnografie autohtonă și exotică, strînsă în urma nenumăratelor sale peregrinări, folosea uneori costumele pentru poze de studio, cînd aceasta îi era solicitat. Își face chiar un autoportret în veșminte



Fig. 12. — Franz Duschek, Strada Nouă, București — Bărbat în costum de muschetar, Colecție particulară.



Fig. 13. — Franz Duschek, Strada Nouă, București, cca. 1877 — Doamnă în costum național, Colecție particulară.

chinezești, așa cum arătașe ca pictor de curte al prințului Talifu — printre piese originale se strecoară și copii orientalizante, făcute pe continentul nostru, aranjamentul spațiului fiind pur european. Senzația de fals, de neverosimil, se simte imediat și în atitudinea delicatelor doamne ce, acoperite de maramă, cămeșoi și cătrîină, simulează torsul sau altă activitate domestică rurală care nu li se potrivește deloc în fața aparatului și în studio, oricît ar fi fost acesta de pregătit înainte, scenografic, cu bolovani, frunze, crengi și alte decoruri naturale sau artificiale. Alceva este cînd Szathmări își aduce în atelier țărani și negustori ambulanți veritabili, pentru fotografii documentare ce mai tirziu le relua în desene, litografii sau picturi (mai toate modelele de costume din albumele sale cromolitografiate sînt realizate după poze). Deși puțin stinjenii de mediul ciudat și nemaivăzut în care se află, aceștia pozează totuși convingător (deși cam teatral), cu atît mai mult cu cît sînt mai puține cortine și panouri pictate ce ar voi să sugereze peisaje. Cu toate că-și alegea modelele direct din piață sau de pe stradă, subiecții lui Szathmări sînt mai puțin lejeri și concentrați asupra auxiliilor ce le definesc activitatea decît cei surprinși de farmacistul militar austriac Ludwig Angerer la 1857. E drept că acesta din urmă îi pozase fie „in situ” (pe uliță, acolo unde îi întâlneau), fie într-un atelier improvizat, poate chiar camera în care fusese încartiruit (o mare ladă de campanie ca singur mobilier ce apare acolo ne îndrituiește această presupunere), foarte simplu, fără covoare sau paravane pictate. Acestor modele nu li se impunea vreo poziție ci li se cerea să fie cît mai firești și să stea în atitudinea cea mai proprie îndeletnicirii lor. Dar indiferent în ce scenografie își impostau figurile din popor, cei doi sînt pionierii fotografiei etnografice universale, alături de americanii William Henry



↑

Fig. 14. — C. Szathmári — Mămular, Cabinetul de Stampe al Academiei R.S.R.

Fig. — 15. — C. Szathmári — Plăcintar, Cabinetul de Stampe al Academiei R.S.R.



Fig. 16. — Ludwig Angerer — Plăcintar, 1857, Cabinetul de Stampe al Academiei R.S.R.

→

Jackson, Alexander Gardner, Laton Alton Huffman, Adam Clark Vroman, John A. Anderson, Roland Reed și, cel mai mare și celebru dintre toți, Edward Sheriff Curtis, cărora însă le-o luaseră înainte cu cel puțin un deceniu, aceștia dedicându-se genului după încheierea Războiului Civil în 1865.



Fig. 17. — Ludwig Angerer — Gabroveni, 1857, Cabinetul de Stampe al Academiei R.S.R.

Activitatea lor este urmată de baronul Alexandru Bellu care, la finele veacului, fotografiază scene bucolice, edulcorate, mergând pe filieră compozițiilor cu ațita căutare în epocă ale lui Nicolae Grigorescu și a epigonilor săi întru pictură: țărânci în port de sărbătoare, durdulii și vesele, la fântână, cărind apă în donițe noi sau torcând duse pe gânduri, moșnegi colilii cîntînd din cavai, ciobănași privind senini în depărtare, care cu boi, etc. Acestea au fost multiplicare și difuzate ca și cărți poștale ilustrate * bucurîndu-se de mare succes, dar fiind apreciate de o societate prin excelență



Fig. 18. — Alexandru Bellu — Ciobănaș, carte poștală tipărită la Editura Sfetea, Colecție particulară.

* Mai fuseseră și alții care se gîndiseră să comercializeze poze de serie mare cu costume și personalități ale epocii, precum H. Leon, ce-și făcea reclame pe chiar cartoanele fotografiilor sale: "H. Leon/Welt — Photograph. Hotel de France, Bukarest/VÄND/in en gros/și/in en detalj o mare colecțiune/DE POSE/de diferite costume/NATIONALE ANTI-QUITÄTI/diferiți/AUTORI, MONARCHI, MINISTRI/ din

töta Europa/Pose Historice, și altele etc./PRIMESC A RE-PRODUCERE/din nou Pose vechi remase de suvenir." În timpul și imediat după Războiul de Independență din 1877 - 1878, el a difuzat portretele principalilor comandanți ai campaniei, mai toate copii după fotografiile altora și de aceea inferioare calitativ, palide, neclare, prost compuse și mult retușate.

urbană doar pentru calitățile lor ataraxice, fără a le fi sesizată valoarea documentară inestimabilă, de surprindere a ultimelor momente de puritate a costumului național tradițional înaintea contaminării cu noi forme și materiale dobândite prin aculturație.

Tot plăcerii pentru travesti, pentru a părea altceva decât erau în realitate, ni se pare propice să subsumăm și fotografiile membrilor gardiei civice. În 1866, după abdicarea lui Alexandru Ioan I,



Fig. 19. — Baer & Reiser, Pasagiul Român, București, 1866—1873 — Maior din gardia civică, Colecție particulară.



Fig. 20. — J. Marie, Rue Stirbey-Voda, Bucharest, 1863. — Căpitanul de lăncieri Pavel Cernovodeanu, Colecția Paul Cernovodeanu. Poză mai lejeră, lipsită de formalitatea și convenționalismul fotografiilor de militari, însoțit de câțelul preferat.

când se înființează aceasta, este un adevărat aflux de burghezi ce-și fac portretul în uniforma proaspăt instituită, luând poze grave, pătrunși de importanța propriei lor persoane și de iluzia marțialității după care tindea orice civil în acea perioadă de primat al uniformei care dădea dreptul la o anumită greutate și statut.

Unii comanditari, mai imaginativi sau excentrici, își iau singuri poza care o doresc să-i reprezintă, lejeră sau insolită : militari cu trabucul în gură, cu mîna în buzunar, descheiați la tunică; însoțiți de ciinele sau ... calul preferat; personaje citind, cu ochii plecați pe o carte sau un ziar; altele în atitudini pasive, cu capul sprijinit elegant pe două sau trei degete ale mîinii și privirea visătoare (precum portretul bine cunoscut al lui Eliade Rădulescu învăluit în pelerina albă; aici trebuie menționate și portretele de artiști, ca cele pe care și le compunea în fața aparatului Theodor Aman — maestrul adulat și plin de succes, personalitate culturală de factură renascentistă, așa cum îi și plăcea să apară în fața contemporanilor și a viitorinii, cu o haină de lucru din catifea neagră



Fig. 21. — Franz Duschek — Theodor Aman, Muzeul de Artă al R.S.R. Poză de artist.

și cu frumosu-i cap dat mîndru pe spate, privind trufaș și vizionar totodată; sau cele ale actorilor dramatici, ca Matei Millo, ce voia să rămînă în conștiința românească interpretul principal al lui Vasile Alecsandri și-și făcea fotografii în toate costumele folosite pe scenă, în piesele acestuia). Melomanii se pozează cîntînd la pian sau alături de el ori de alt instrument drag. Unii se doresc sportivi și se fotografiază fandînd la scrimă, ca acrobați, în costume de vînătoare sau de echitație, uneori chiar călări, în exterior; sau cu velocipede, biciclete, trăsură și automobile (Dumitru Dumitrescu din București, celebru pe la 1890 pentru succesele sale de ciclist și inovator al mijloacelor de locomoție mecanice, și-a luat mai multe imagini în acest fel). Alții doresc să-și facă poze amuzante, dar pentru aceasta e nevoie de cel puțin două personaje — compoziția cea mai dificilă pentru maestrul fotograf — precum cei doi bărbați în haine mai ponosite, de mahalagii, cu umbrele în mîini, care parcă ar dialoga într-un vodevil. Un summum al ironiei (sau al marotei pentru un animal) este poza făcută în atelierul J. Marie unui ciine așezat pe o masă, cu o carte deschisă în față și cu ochelari pe nas — lumea căuta, în orice, motive de distracție! La fel de neobișnute sînt și pozele-reclamă solicitate de diverși negustori sau fabricanți, ce se făceau în chiar atelierele și manufacturile sau prăvăliile lor, împreună cu tot personalul ce-l dețineau, ce corespundeau și unui portret colectiv (atelierul unui pălărier din Craiova sau laboratorul de cofetărie al fraților Capșa).

Fotografiile nu sînt însă numai consemnări fugare ale figurii sau ale unui moment al vieții, ci unele transmit un mesaj mai bogat în înțelesuri, chiar dacă acestea sînt doar aluzive, prin gestică și expresia căutată a modelelor sau prin anumite auxiliii — unele cu adresă directă la un anumit eveniment dar, fără vreo consemnare pe spate, vor rămîne incomprehensibile privitorului, codificate pentru totdeauna și un constant motiv conjectural. Ce-ar fi voit să ne comunice grupul de femei strînse în jurul unei măsuțe și concentrate asupra lecturii în vreme ce, de după o draperie bogată, apare un bărbat cu degetul la buze, în semn de „liniște”? Sau ce-ar fi voit să ne spună ofițerul român ce s-a fotografiat la Pesta cu tunica aruncată pe un umăr, chipul în mină și scărpinîndu-se în cap? Să fie doar o poză anecdotică? Dar militarul și civilul, cu cizmele murdare de noroi, ce au la picioare un obuz? Nu este cumva acesta un memento al campaniei din 1877? Așa s-ar părea după faptul că poza a fost făcută la Calafat, unde au fost bombardamente la începutul conflictului. La fel pozele în ținută de campanie, cu manta și chipul bine înfundat pe cap ale colonelului Gheorghe Slăniceanu, sau ale generalului Mihail Cerchez, într-un decor foarte simplu.

Decorul și mobilierul sînt esențiale pentru compunerea spațiului în care este impostat modelul. Însăși poziția celui portretizat este dictată de piesele din jur: cu mina pe o masă sau un secretair cu cărți, pe un spătar de scaun, rezemat de o balustradă, de un soclu sau o coloană. Uneori acestea sînt coroborate cu un decor în trompe l'oeil ce amplifică elementele arhitectonice și ornamentale: Franz Duschek are pictate rafturile unei biblioteci plină cu cărți, Wollenteit un vas de metal ce pare că se află pe măsuța lipită de perete, deși este pictat pe el. Se merge cu iluzionismul și mai departe, realizîndu-se fundaluri cu peisaje la care, pentru veridicitate, se adaugă în prim plan, ca într-o dioramă, bănci, balustrade de parc, bolovani, trunchiuri de copaci și crengi uscate, iarbă și frunziș, autentice sau din papier maché (ca în atelierele lui Duschek și Mandy); uneori



Fig. 22. — Alois Kolpy, Str. Galatz, Brăila, cca. 1885—1890 — Doi bărbați într-o poză amuzantă, Colecție particulară.



Fig. 23. — J. Marie, Str. Știrbey Voda la București — Fotografia amuzantă a unui câine „citind”, Colecție particulară.



Fig. 24. — K. F. Zipser, cca. 1875 — Un atelier de pălării la Craiova, Colecția Silviu Dragomir, după Constantin Săvulescu, E. FIAP, „Cronologia ilustrată a fotografiei din România, 1834—1916”, Asociația Artiștilor Fotografi, București, 1985.



Fig. 25. — Bernhard Brand în Jassi, vis-à-vis de St. Ilie, cca. 1859—1860 — Grup într-o regie teatrală, Colecție particulară, specifică pozelor cu un mesaj mai amplu decât simplul portret ce consemnează doar un moment trecător.



Fig. 26. — Kózmata és Társsa, Pest, cca. 1873 — Căpitan de infanterie, Colecție particulară. Poză cu mesaj.



Fig. 27. — G. A. Piltz, Turn Magurello, cca. 1877 — Dublu portret, Colecție particulară. Poză cu mesaj, probabil un memento al campaniei din Bulgaria și chiar în timpul ei, dată fiind prezența obuzului și decorațiile sublocotenentului de infanterie — Virtutea Militară și Sf. Stanislas (dar nu și Crucea Trecerea Dunării, instituită abia în 1878).



Fig. 28. — Franz Duschek, Strada Nouă, București, 1877 — Colonelul Gheorghe Slăniceanu în ținută de campanie, Colecția Paul Cernovodeanu. De remarcat peisajul pictat în fundul, stîncile de papier maché și bușteanul din prim plan.



Fig. 29. — W. Wollenteit, București, cca. 1860 — Portret de bărbat, Muzeul de Istorie al Municipiului București. Pictură iluzionistă în fundal — deschidere spre peisaj.

deschiderea spre peisaj se face printr-o fereastră, loggie sau portic, de asemenea pictate naturalist, ce dau înspre un parc plin de verdeață (ca la Wollenteit). Multe poze ale căror cartoane au dispărut sau textul de pe ele a fost distrus au fost atribuite atelierelor ce le produseseșă după inventarul decorului, inconfundabil și neschimbat ani în șir (covoare, perdele, măsuțe, socluri).

Alții preferă un perete complet gol (poate doar cu niște brîie și muluri de stuc) cu o draperie grea într-o parte și o mobilă scumpă în alta, încadrînd modelul (precum Szathmări, Bisenius, Johann Deiner). Dacă subiectul este militar mobilierul este cu atît mai fastuos cu cît gradul este mai înalt (hatmanul Todiraș Balș fotografiat de Bisenius la Iași, sau generalul Alexandru Zefcari de Mihail Spirescu la Galați etc.). Într-un atelier existau cîteva mobile de bază, nu prea multe, care prin compunerea lor în diverse combinații și raportarea la nelipsita draperie dintr-una sau alta dintre laturi, dădeau mereu sugestia unui alt interior. Spre exemplu, Franz

Duschek dispunea de o balustradă traforată și de două mese cu sculpturi aurite și aplice de bronz care, prin florile, cărțile, cupele sau vasele ce erau plasate pe ele, cît și piesele în sine așezate una față de alta, dădeau o mare varietate a spațiului astfel că, de multe ori, nu-l recunoșteai de la prima vedere decît poate după covorul sau draperia care sînt neschimbate în majoritatea cazurilor (deși el avea și două perdele, una groasă uni și alta mai subțire, cu un ornament floral).

Nu este deloc o coincidență cînd ciucurii bogați ai draperiei, aflați în stînga modelului, crează o euristică cu plăcile cu ciucuri de fir de pe pieptul drept al lăncierilor, vinătorilor sau jandarmilor călări din vremea lui Cuza sau cu eghileții stat-majoriștilor de mai tirziu. Aceasta pentru că la maeștrii fotografi nimic nu era gratuit, totul era gîndit și compus cu migală pentru reușita imaginii. Modelul trebuia așezat de așa manieră încît să nu se vadă baza tijei pe care glisa clema ce, fixată de ceafa solicitantului, asigura nemișcarea împietrită a acestuia pe tot îndelungatul timp al expunerii, element de maximă importanță în orice atelier — de aceea unii sînt crispați și au expresii nefiresc de speriate sau de



Fig. 30. — Mihail Spirescu, Str. Domnească, Galați, cca. 1881 — Generalul Alexandru Zefcari, Muzeul de Istorie al Municipiului București. Mobilier bogat, în concordanță cu gradul înalt al celui portretizat.

grave. Dacă acest postament totuși nu scăpa ochiului greu de mințit al aparatului, atunci el trebuia retușat pe clișeu sau direct pe poză, cu tuș.

Claritatea și profunzimea fotografiilor din secolul al XIX-lea sînt remarcabile; de altfel, metoda greoaie și laborioasă a plăcilor de sticlă umede era redutabilă în acest sens cît și pentru



Fig. 31. — M. Bisenius, Jassy, cca. 1856—1857 — Hatmanul Todiraș Balș, căimacam al Moldovei. Muzeul de Istorie al Municipiului București.



Fig. 32. — Johann Deiner, Jassy, 1868 — Sublocotenent de vînători cālări, Muzeul de Istorie al Municipiului București. Echilibrarea plăcilor de fir de pe piept cu ciucurii draperiei.

granulația fină și tonalitățile calde, naturale; este foarte ușor să-ți dai seama de cromatica vestimentației din epocă după nuanțele de griuri ce se citesc perfect pe o poză sepia de atunci (culorile de bază în speță).

Majoritatea analizelor de fotografie românească veche făcute pînă acum s-au raportat la opera lui Carol Szathmări, care este și cel mai bine documentată și cunoscută. E drept că el și-a creat o aură încă din viață, pregătindu-și posteritatea. Ceilalți maeștri fotografi, nu mai puțin buni, erau prea preocupați de câștigarea existenței zilnice — obținută cu trudă, prin portrete de orice fel, neatractive, care nu le puneau decît probleme de rutină (căci depindeau de solicitanți și nu își puteau selecta ei modelele în funcție de propriile interese estetice) — nu mai aveau vreme să se gîndească la viitorime și că vor deveni vreodată subiect de cercetare și obiect de apologie. Ca dovadă, în afara lui Szathmări ale cărui numeroase portrete și autoportrete ni s-au păstrat, figurile celorlalți ne sînt cu desăvîrșire necunoscute și e puțin probabil că în prodigioasa lor activitate să nu se fi așezat, măcar o dată, și ei ca modele în fața camerei. Prolificitatea unora nu excludea însă stilul și arta. Spre exemplu, Franz Duschek, fără a se împărți între atîtea pasiuni ca Szathmări, cu care era și cumnat, s-a dedicat în exclusivitate fotografiei, ducînd-o la cel mai mare rafinament, mai ales dacă ne gîndim că a lucrat enorm de multe poze de format „carte-de-visite” ce erau co-

menzi banale de cerere cotidiană, pe care însă le trata cu egală minuție și atenție pentru compunerea figurii, a planurilor secunde, a decorului și eclerajului, ca pentru o lucrare de mari dimensiuni, de cerere specială. Și în situația lui — la fel de probi față de model și de propria meserie — erau și ceilalți mari maștrii ai pionieratului fotografiei românești, Wollenteit, Marie, Schivert sau Bisenius.

Fiecare fotografie este o operă de artă în sine, unică, nerepetabilă, cu individualitate proprie dată atât de subiectul ce poza cît și de maestrul care s-a străduit să speculeze la maximum elementele ce-i stăteau la dispoziție pentru a realiza un portret ce concura cu ușurință creațiile plastice ale genului și, uneori, stătea chiar la baza lor ca sursă de inspirație.

THE ART OF THE PORTRAIT IN 19TH CENTURY PHOTOGRAPHY

S U M M A R Y

This paper deals with the way in which the 19th century photographers composed their images. A great deal of attention was given to the arrangement of furniture, draperies and other accessories, which was important for the designation of the model's status. Several photographers preferred painted backgrounds with illusionistic landscapes which gave a kind of profoundness to the image. Others used only the whiteness of the wall with a drapery and a chair or a table on either side of the model.

The photographers had a whole code of positioning their models. The women were photographed standing, in profile or three quarters, in order to reveal the splendor of their gowns. When they were rather old they sat down in a royal attitude. When the photograph was of a young newly married couple both of them were standing hand in hand while when they had been man and wife for quite a time, the husband was always sitting and his wife was standing with one hand resting on his shoulder. It was easier to compose a photo of a single man due to the model's preference and inspiration, sitting or standing as he wished, with his hat on or kept in hand, smoking, reading or thoughtfully playing with the handle of his cane. If the model was a soldier he kept one hand on his sword and another at the breast, with the fingers between the buttons of the uniform; or in one hand the sword and in the other the kepi. If there were three soldiers, the highest in rank of them was sitting between the two others, who were standing; if they were equal in rank they stood up or sat down, as they chose, each of them with the hand on the shoulder of his neighbour. When a whole garrison or a regiment was photographed, the commander and his staff were always sitting in the middle of the group. The most difficult was to photograph children, due to their restlessness.

Although the code of positions was quite rigid, every model wanted to be depicted in the most personal attitude. That is why many people posed wearing historical garments for costumed balls or traditional peasant costumes for various patriotic performances. Others were exhibiting garbs for out-of-doors entertainments: riding, hunting, cycling, etc.

The same period witnessed a call for photos of peasants and merchants in their traditional costumes who attracted the interest of such artists as Szathmări and Angerer in the mid 1850s for their colourful appearance. They posed in the same studios as the other models but were told to practice their customary duties in order to be as natural as possible for an accurate image.

Besides Szathmări, who is the best known (also for his activity as a landscape painter and lithographer), there were a lot of other very good artists of the camera in Romania such as Wollenteit, Marie, Duschek, in Bucharest, and Schivert, Bisenius, Heck, in Jassy. All of them, without avoiding the position code, created real masterpieces using every means of the technique and scenography in order to create a portraiture full of artistry and always ready to compete with the easel painting.

„NOUL LASICICSM” AL ANILOR '20 SAU ECHIVOCUL SINCROISMULUI

de IOANA VLASIU

Recuperarea diferitelor structuri ale gândirii artistice moderne, odată depășit un răstimp convenabil de la apariția și consumarea mișcărilor ce le-au generat este o întreprindere care ține de însăși menirea istoriei de artă.

Asistăm, pe plan mondial, de mai bine de zece ani încoace, la insistente eforturi în direcția cercetării, dar nu neapărat și a reabilitării, unei arte „scufundate”, cum a putut fi numită, și anume aceea a „realismelor” interbelice¹. Alături de acestea cunosc o nouă vogă pictura lui Courbet, dar și a succesorilor lui obscuri sau realismul critic al lui Daumier, Steinlen și Forain, umbrite de interesul, predominant pînă nu demult pentru direcția inițiată prin impresionism.

Dacă astfel de tentative sînt de obicei animate de o firească nevoie de obiectivitate și oportunitatea reabilitării unei mișcări artistice întrunește, cu toată divergența interpretărilor, consensul istoricilor de artă, situația se prezintă întrucîtva diferit în cazul „realismelor”. Precizăm că am optat pentru noțiunea de „realisme”, impusă de expoziția cu același titlu de la Paris, tocmai pentru vagul ei, în stare să cuprindă diversitatea fenomenelor artistice înregistrate sub nume ca „nou elasicism”, „realism elasicizant”, „realism arhaizant”, „realism magic”, „noua obiectivitate”, sau în arta românească, la propunerea lui Ștefan Nenițescu, „elasicism neanonim, elasicism expresiv”².

Existența anumitor analogii structurale între arta anilor '20 și post-modernism, concept încă nebulos ca și realitatea artistică născîndă pe care încearcă să o circumscrie, face ca cercetarea episodului interbelic să se resimtă de pe urma disputelor actuale, a luărilor de poziție pro și contra nu o dată foarte violente, ce însoțesc clarificarea conceptului de post-modernism.

În orice caz starea de spirit post-modernistă poate fi parțial socotită răspunzătoare pentru noul interes acordat realismelor interbelice, tensiunile actuale repercutîndu-se inevitabil asupra trecutului și judecării lui; speculația critică este însă dublu direcționată, străduindu-se pe de altă parte a descifra în avatarurile aceluiași trecut simptome anticipative ale prezentului, a cărui complicată rețea de motivații și resorturi estetice și ideologice poate deveni astfel mai limpede.

Istoria artei secolului nostru, concepută ca istorie a avangardei, selectînd adică din textura densă și multiformă a fenomenului artistic exclusiv momentele de ruptură, de înnoire, a ignorat inevitabil o întreagă producție artistică opusă sau pur și simplu diferită de avangardă, dar care a dominat climatul artistic interbelic. Aceste aparent „vinovate” uitări sau prea categorice negări din cuprinsul istoriei de artă își au explicația și justificarea totodată în identitatea sau măcar analogia care a putut fi stabilită la un moment dat între estetic și politic, dar care, extinsă nediferențiat a devenit desigur abuzivă.

¹ *Les Realismes 1919–1939*. Centre Georges Pompidou, 17 decembrie 1980–20 april 1981. Staatliche Kunsthalle, Berlin, 10 mai – 30 iuin, 1981.

² Ștefan Nenițescu, *Expoziții și Salonul Oficial în genere*,

în *Adevărul*, 1920, 9 mai. Petru Comarnescu subscrie și el la această terminologie în articolul său *Expresia artei actuale*. André Derain și elasicismul expresiv, în *Politica*, 20 ianuarie, 1927.

Pînă acum aproximativ cinsprezece-douăzeci de ani „realismele” interbelice erau judecate cu toată asprimea. Pentru Argan cei de la Valori Plastici fac dovada unui „istorism eronat”, iar odată cu pictura metafizică „roata istoriei începe din nou să se învîrtă, dar înapoi”; cu toate acestea recunoaște în Giorgio Morandi pe cel mai mare pictor italian din secolul al XX-lea³. În ceea ce privește artiștii francezi, Pierre Francastel⁴ practică un decupaj în opera acestora, selectînd, de pildă, pentru Matisse fovismul începuturilor și colajele perioadei de bătrînețe, dar expediind sumar anii de maturitate. Judecata asupra lui Derain, principal promotor al realismului clasicizant este mult mai severă. Picasso, în schimb deși întoarcerea pe care o face în jur de 1915 a fost considerată una din cele mai tulburătoare fapte ale epocii, a dejucat sistematic judecățile care ar fi putut atenta la integritatea operei sale, parodiînd toate stilurile și autoparodiîndu-se, jucîndu-se printre altele și de-a clasicismul, instituînd ruptura drept substanță însăși a artei sale. În fine, pentru un adversar nemilos al post-modernismului actual care, inevitabil, aruncă o privire și în urmă, arta anilor '20 este un episod regresiv, caracterizat prin „pasivitate mohorită și anonimă”, o artă a „servitorilor unui public avid de a vedea restaurate codurile vizuale de recunoaștere și figurația repusă în drepturi”⁵.

Constatarea inevitabilă că demersul critic care secondează și susține o anumită mișcare artistică nu o și explică neapărat, amîndouă fiind simptome ale unor realități istorice mai cuprinzătoare, că, deci, critica și istoria de artă nu pot fi atît de inocente și dezinteresate pe cît și-ar dori-o, a aruncat o îndoială asupra credibilității, a valorii de adevăr a istoriei de artă a secolului nostru, accentuată și de foarte actualele dezbateri pe tema crizei istoriei de artă ca disciplină⁶.

Pe fundalul atîtor divergențe convingerea că istoria artei secolului nostru urmează a fi scrisă abia de acum înainte nu poate apărea decît ca rezonabilă.

Dacă istoriile de artă europene ale primei jumătăți de secol privilegiau momentele innoitoare, istoriografia românească de artă s-a aflat, după ultimul război, într-o situație exact contrară, neglijînd și condamnînd avangarda. O mică retrospectivă din 1970 a lui Corneliu Michăilescu prilejuia observația semnificativă că „istoria artei unei epoci s-a desfășurat altfel decît [exegetul] era convins că s-a desfășurat”⁷, observație mai actuală ca oricînd și aplicabilă acum unei realități artistice mai cuprinzătoare.

Distorsionată ca imagine prin această dublă și contrar direcționată abatere de la o ideală imparțialitate a demersului critic arta românească interbelică părea, cel puțin aceloră care nu trăiseră epoca, să fi evoluat sub un clopot de sticlă, într-o strictă separare de contextul european, așa cum, uneori, în natură în urma unor accidente geologice, un teritoriu rupt de continent, evoluînd în izolare, devine păstrătorul unor specii vechi, de mult dispărute.

Modificarea și reechilibrarea de o parte și de alta a perspectivelor a avut darul să scoată la iveală faptul că arta românească și cea europeană întretinuseră o invidiabilă, de altfel, relație osmotică și conștiința faptului că „ținem pasul timpului” artiștii și criticii timpului o aveau din plin.

Reconfigurarea imaginii artei românești interbelice din perspectiva cercetărilor întreprinse în Europa ultimilor zece-cinsprezece ani, este o întreprindere de durată și tot ce putem face acum ar fi să semnalăm cîteva posibile nuclee ale cercetărilor viitoare. De pildă, problema revendicării tradiției naționale⁸ în vederea constituirii unei arte naționale, așa cum apare în pictura lui Șirato, Theodorescu-Sion, Sabin Popp, Ștefan Dimitrescu într-o măsură ceva mai mică, lăsînd deoparte importanțele deosebiri care îi separă, păru-se a fi un fenomen pur local, legat de „complexele” culturii noastre, intrată mai tîrziu în circuitul valorilor occidentale, păru-se o minoră manifestare de orgoliu național. Proiectînd însă acest episod pe fundalul artei occidentale, antrenate la rîndul ei

³ G. C. Argan, *L'Arte moderna 1770/1970*, Firenze, 1970, p. 451 și urm.

⁴ Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, vol. II, Bruxelles-Paris, 1955.

⁵ Benjamin H. D. Buchloh, *Formalisme et historicité. Autoritarisme et regression. Deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Paris, 1982, p. 59.

⁶ Pentru ecoul acestor probleme în istoria de artă românească vezi Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, București, 1986,

studiul *Istoria artei ca disciplină academică. Dispute contemporane*, p. 5—19.

⁷ Amelia Pavel, *Expoziția Corneliu Michăilescu*, în *România literară*, 23 iulie, 1970.

⁸ Ioana Vlasiu, *La Peinture roumaine des années '20 et le problème de la tradition*, I și II, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Serie Beaux-Arts*, XIX, 1982, p. 21—34 și XXI, 1984, p. 3—19.

într-o nostalgică reînviere și retrăire a originilor și epocilor ei de glorie, demersul românesc își dezvoltă și dimensiunea europeană.

Mixtura stilistică pe care o întâlnim în pictura acestora — post-impresionism, cezanism în primul rând, pictura clasicizantă a lui Derain, pictură italiană din quattrocento sau mai veche, bizantinism și artă populară (să nu uităm că ultima este o descoperire a modernilor) dau și la noi măsura eclectismului istoricist care domina epoca, cu consecințele lui discutabile nu odată, pe care le-am semnalat cu alte prilejuri.

Cu toată agitația în jurul conceptului de artă națională și a corelativului său tradiția, se poate constata, la o privire mai atentă, că miza modernității, deși mai puțin gălăgios proclamată, era totuși cel puțin la fel de importantă pentru artiștii pomeniți mai sus, identificați de critică drept reprezentanți ai noului clasicism. Disputa întru lămurirea căreia era invocată și tradiția națională era de fapt, în contextul românesc, disputa dintre impresionism și post-impresionism și, coborînd mai jos în conjunctural, în culisele vieții artistice, disputa elementelor conservatoare de la *Tinerimea Artistică* și a celor novatoare de la *Artă Română*. Oricît de paradoxal ar suna, noul clasicism, raportat la situația de ansamblu a artei românești, este o formă de manifestare și o pledoarie pentru modernism. De altfel observația tardivă, din 1935, datorată unui adversar declarat al modernismului și avangardei, Constantin Prodan⁹, care ținea să precizeze că revista *Gîndirea*, susținătoare, prin Cisek, a noului clasicism, a ocrotit o mișcare plastică străină de orientarea ideologică a revistei, este semnificativă. După cum omisiunea lui Ressu dintr-o însușire a reprezentanților mișcării nu se explică prin faptul că Ressu n-ar fi fost suficient de „clasicizant”, ci pentru că nu mai era suficient de modern¹⁰.

O particularitate a artei românești în această perioadă este relația dintre modernism — care se suprapune parțial cu noul clasicism — și avangardă, considerînd modernismul și avangarda concepte distincte așa cum ele circulă de mai demult și în istoria literară. În Franța, Italia, Germania înfruntarea dintre avangardă și noua orientare, desfășurată sub semnul „întoarcerii la ordine”, slogan de succes lansat de Cocteau, avusese un caracter mai spectaculos în măsura în care avangardiștii înșiși își părăsiseră vechile poziții, epoca fiind de fapt, în întregul ei, un ciudat amalgam de abjurări și reconvertiri.

În arta românească, afirmarea tardivă a avangardei, într-o ambianță neprielnică impunerii ei, îi răpește din virulență și forță de convingere. Respinsă în calitatea ei de fenomen deja consumat, de element străin organismului artei, ea este privită de către criticii avizați și artiștii serioși — nu luăm aici în considerare opiniile unor pictori ratați, improvizati în critici de felul unui Horia Igrișianu — așa cum își propunea de pildă Ortega y Gasset¹¹ fără entuziasm și fără ură¹¹.

În acest sens iată ce spune Tudor Vianu: „Există ceva serios și fără îndoială legat de interesele cele mai importante ale culturii noastre în experiența atît de îndrăzneală a acestor artiști [cubiști]. Atitudinea filistină care acoperă sub dispreț sau ignorare ceea ce este demn de luare aminte în această experiență este cea mai puțin îndreptățită”¹².

La rîndul lor artiștii de avangardă se arătau dispuși să prețuiască, cum făcea de pildă Maxy „stingăcia brutală” și „intențiunile de idee” ale unor Theodorescu-Sion, Han sau Bunesu¹³.

Mai mult decît atît conceptul de clasicism înțeles ca echilibru, armonie, totalitate obsedează cugetele cele mai diverse, își păstrează aureola magică chiar și pentru artiștii de avangardă, care, demolîndu-l, nu încetează totuși a-i recunoaște autoritatea. Iată ce spune Jebeleanu despre Mattis-Teutsch în 1930: „Dogma sa: crearea omului veacului nostru în plastică printr-o proporționare nouă a formelor [...]. Stabilizarea formelor umane prin linii. Cristalizare. O cristalizare nu însă ca la cubiști, în muchii și planuri geometrice, rigide, ci una în purități: neoclasică”¹⁴.

⁹ Constantin Prodan, *Mișcarea artelor plastice de după război*, București, 1935, p. 15–16.

¹⁰ Theodor Enescu remarcă „o prea pronunțată tendință decorativă în vecinătatea atenuantă a purului exercițiu academic” în unele din compozițiile lui Ressu de după 1920, în C. Ressu, București, 1984, p. 80.

¹¹ José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of art and other writings on art and culture*, Garden City, N.Y., 1956,

p. 42.

¹² Tudor Vianu, *Prima expoziție internațională Contemporanul*, în *Mișcarea literară*, 6 decembrie 1924.

¹³ M. H. Maxy, *Salonul Oficial*, în *Revista română*, iulie, 1924.

¹⁴ Eugen Jebeleanu, *Mattis-Teutsch. Cuvînt înaintea unei expoziții*, în *Gazeta Transilvaniei*, 1 octombrie, 1930.

Revendicarea clasicității de către avangardă nu ni se pare a fi o concesie făcută spiritului vremii, un gest pur conjunctural ci s-ar putea explica, dacă, pe urmele lui Sedlmayr, acceptăm să vedem arta modernă ca o pendulare între paseism și futurism (a nu se confunda aici cu mișcarea italiană de la începutul secolului) înțelese ca fețe complementare, deoară aparent contradictorii ale inepacității de a trăi prezentul¹⁵.

Acest climat, dacă nu de simpatie, cel puțin de toleranță reciprocă, îl ilustrează cum nu se poate mai bine componența Salonului Oficial din 1924, primul salon redeschis după război și care poate fi socotit a avea o valoare paradigmatică pentru ambianța artistică a întregului deceniu al treilea. Într-o atmosferă de liberalism estetic oficial, datorată în mare parte patronajului lui Minulescu și care stărnește indignarea cronicarilor de tip Horia Igiroșianu, se întâlnesc aici lucrările cu valoare programatică ale reprezentanților noului — clasicism orientat sau nu spre tradiția națională cu nu mai puțin programatica picturii avangardiste.

O privire asupra avangardei noastre, care în stadiul actual al cunoștințelor nu poate fi decât superficială, descifrează și aici impactul spiritului eclectic care impregnează epoca și vine în contradicție cu purismul mișcărilor de avangardă europene anterioare primului război.

Dar eclecticismul avangardei dominat de hipercriticism și spirit ironic, farseur — vezi diferitele *remake*-uri avangardiste, de pildă madonele lui Maxy, una dintre ele intitulată *Madonă electrică* — nu poate fi confundat cu exaltarea naivă a clasicizanților care mai credeau în utopii: „Avem nevoie de utopii noi”, putea spune Cisek în 1924¹⁶.

Un caz tipic și deosebit de interesant de estetică a *revival*-ului ni se pare a fi Corneliu Michăilescu. Disociat de cubism, cu argumente convingătoare¹⁷, Corneliu Michăilescu pictează de pildă tablouri cu subiect religios într-un limbaj simili-cubist. Sînt exemple cum nu se poate mai elocvente ale eclecticismului ironic, care parafrazează simultan cubismul și inspirația biblică. Și exemplele se pot multiplica cel puțin pentru prima perioadă a picturii sale care se suprapune deceniului trei. Ideea de a-și picta propriile sculpturi, introduse ca elemente de natură moartă, motivul tabloului în tablou se regăsesc la scară europeană în opera a numeroși pictori. C. Michăilescu studiasse în Italia și după cum se știe, după 1920, voiajul de studii în Italia redevine o condiție a formației artistice. Nu putem insista asupra lui pe cît ar merita. Am mai atrage atenția asupra unui singur aspect în legătură cu pictura lui, dar care dobindește o semnificație mult mai largă. C. Michăilescu declară la un moment dat: „nu concep o activitate fără o metodă care [...] este o metodă variabilă. O precizare ar însemna să-mi trădez un secret de fabricație, la brevetarea căruia țin în mod excepțional”¹⁸. Cuvîntul „fabricație” este cel care ne atrage atenția în mod special în acest text și care ni se pare un cuvînt-cheie pentru înțelegerea unei mari părți din producția artistică a acestor ani. Cisek vorbea și el despre atmosfera de „laborator” a picturii lui Șirato, iar Șirato însuși stabilea o opoziție între artistul de temperament și cel care se supune unui sever autocontrol, prin accentul pus pe stăpînirea meșteșugului¹⁹.

Clasicizantă sau avangardistă pictura interbelică românească simte și ea, fie că o ia în serios fie în deridere „povara spiritului muzeal” de care vorbea Sedlmayr și alții pe urmele lui. Artistul anilor '20 este un profesionist, un virtuos în măsură să jongleze dezinvolt cu stiluri cît de eterogene, crede că arta se poate face, confecționa, fabrica, manifestînd o anumită disponibilitate de executant. Cum se împacă de pildă, în cazul lui Șirato, cultul artei populare cu prețuirea lui Donatello pentru înaltul său profesionalism pe care, de pildă, adaugă Șirato²⁰, artistul medieval nu-l avea, este desigur o întrebare.

¹⁵ Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, München, 1978, studiul *Das Problem der Zeit. Die wahre und die falsche Gegenwart*, p. 164—180.

¹⁶ O. W. Cisek, *Expoziția internațională a revistei Contemporanul*, în *Sufletul românesc în artă și literatură*. Antologie întocmită și comentată de Al. Oprea, Cluj, 1974, p. 70.

¹⁷ Andrei Pintilie, *Elemente pentru o redescoperire a lui*

Corneliu Michăilescu, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Seria Arta Plastică, Tom. 26, 1979, p. 89—116.

¹⁸ Apud Andrei Pintilie, *art. cit.*

¹⁹ Francisc Șirato, *Încercări critice*. Prefață și antologie de Petre Oprea. Cu un cuvînt înainte de Petru Comarnescu, București, 1967, articolul *Despre meșteșugul la artist*, p. 102—108.

²⁰ *Ibidem*.

O imagine cît de cît completă a manifestărilor realismelor din ce în ce mai puțin clasice zante cu cît trecem de 1930, nu poate fi nici măcar schițată acum pentru că deși predominante în anii 1920—1930, întreaga perioadă interbelică este impregnată de spiritul lor. Să nu uităm că *Grupul Nostru* — al doilea val de clasicizanți — se înființează în 1930, concentrînd în pictura reprezentanților lui numeroase motive de generalizată răspîndire europeană.

După 1940 simptomele unei nemulțumiri încep să apară în critica timpului; constatînd că „pictura românească este spontaneitate, dar, în mare parte manierism al spontaneității”, un critic nu se putea împiedica să nu constate „un refuz al problematizării în artă, a naturii metafizice a artei”²¹. Astfel de reacții se vor întîlni frecvent după această dată în comentariile celor mai mulți dintre criticii timpului. Fără a fi contestată, s-a pus de pildă în legătură cu opera lui Pallady întrebarea : „...această evadare, această reconstituire rafinată a vieții, această plasticizare exsanguă mai poate oare răspunde nevoilor de viziune adîncă ale vremii noastre?”²².

Acestei situații i se va pune capăt printr-o dublă reacție : prin pictura lui Țuculescu, înfăptuită în izolare și într-o atmosferă ostilă, care avea să fie recunoscută abia după 1960 și prin arta realist-socialistă, ce se va dezvolta după 1946, noi prilejuri de meditație pe tema sincronismelor și desincronizărilor artei românești.

²¹ W. Beneș, *Între spontaneitate și improvizație*, în *Gîndirea*, iunie-iulie, 1943, p. 357.

²² Nicolae Argintescu-Aniza, *Th. Pallady*, în *Revista Fundațiilor*, 1945, ianuarie, p. 200.

— VITOLD ROLA PIEKARSKI — UN GRAFICIAN UITAT ȘI LEGĂTURILE SALE EUROPENE

de RUXANDRA JUVARA MINEA

Reactualizarea personalității graficianului de origine poloneză, stabilit spre sfârșitul penultimului deceniu al secolului trecut, în 1887, pe teritoriul țării noastre, implică inevitabil, și necesitatea unei anumite rezerve, dat fiind lipsa oricăror studii critice temeinice, privind opera sa.

Motivul principal care ne-a îndemnat la această alegere (în momentul de față) rezidă — dincolo de comentariul meritelor reale dovedite în felurite domenii, a calităților certe ale limbajului grafic — mai ales în interesul suscitât de surprinzătoarea aderență la problematica timpului în care a trăit, de notabila sa contribuție la conturarea acelor aspecte care au determinat sincronizarea pulsului artei românești moderne cu cel al artei europene contemporane.

Vitold Maryan Rola Piekarski s-a născut în 1857 la Smolensk, pe Nipru, tatăl său trăgându-se din Silezia germană, din orașul Piekari — ceea ce explică și proveniența numelui — artistul reprezentând la data venirii în România, în pofida tinereții, o individualitate deja formată, temeinic clădită pe o solidă cultură și o bogată experiență.

Diversele episoade ale vieții sale agitate și aventuroase, împrejurările care au determinat refugiul său pe teritoriul românesc sînt de altfel cunoscute din cele câteva prezentări cu caracter preponderent biografic și documentar, datorate în special unor oameni care l-au cunoscut personal, și nu vom insista asupra lor¹.

Pe lângă studii de artă și filozofie (serioase, deși incomplete) poseda cunoștințe esențiale în domenii multe și deosebite — de la tehnica legăturii de carte la cartografie, de la arheologie și numismatică la sociologie, literatură și arta spectacolului, avea o practică jurnalistică remarcabilă — ca redactor și caricaturist — și vorbea curent, în afara limbii materne și românei, toate limbile importante de circulație europeană, stăpînind inclusiv latina și slava veche².

Extrem de modest — oricît de întreprinzătoare i s-ar fi dovedit ideile, sau temerare satirele politice — cu toată considerația (spirituală) de care s-a bucurat în timpul vieții, va muri extrem de sărac, deja aproape anonim, la 21 octombrie 1909, în ospiciul spitalului Pantelimon³.

Așadar, păstrarea justei măsuri între calificativele superlative care, la început de veac, îi prezentau activitatea și rațiunile uitării cvasiunanime așternute asupra numelui său în zilele noastre,

¹ Cf. B. Brezulescu, *V. Rola Piekarski*, în *Almanach Tipografie*, An VI, 1903, p. 63—73; Dr. P. Zosin, *Stingerea unui idealist: Vitold Rola Piekarski*, în *Noua Revistă Română*, vol. 7, nr. 3, 8 noiembrie 1909, p. 42—44; Iuliu Moisil, *Vitold Rola Piekarski*, în *Arhivele Oltenei*, An V, nr. 27, sept.-oct. 1926, p. 310—320; Iuliu Moisil, *V. Rola Piekarski ca înțelept al litografiei artistice în România*, Extras din *Grafica Română*, Craiova, dec. 1926, p. 5—11.

² Datele biografice incluse în prezentările citate sînt în general concordante în privința evenimentelor marcate

care au survenit în viața artistului. Pentru detalii asupra formației artistice, a pregătirii multilaterale, a peregrinărilor sale prin Polonia, Austria, Elveția, Franța, Bulgaria, vezi *art. cit.* la nota 1. De asemenea: Vasile Cărăbiș, *V. Rola Piekarski — TANTAL*, în *Revista muzeelor și monumentelor*, nr. 3, p. 181, p. 56—60 *passim*.

³ Cf. Dr. P. Zosin, *op. cit.* p. 44; Vezi și: Iuliu Moisil, *op. cit.*, p. 318. De aici aflăm că mormîntul lui Piekarski se găsește în cimitirul mănăstirii Cernica. Vezi și: Iosif Nădejde, în *Almanahul Adevărul*, 1910, p. 124.

impune cenzura obiectivă a oricăror judecăți, descifrarea valabilității moștenirii operei sale dincolo de opiniile contemporanilor, justificate de admirația stîrnită de implicarea sa fățișă și competentă în atîtea direcții neconcordante.

Enumerindu-i cu de-amănuntul felurilele preocupări, colaterale celor artistice, variate și continuu predominante, B. Brezulescu⁴ — probabil cunoscîndu-l pe Piekarski din timpul șederii acestuia la Tîrgu Jiu ca profesor de desen la gimnaziul „Tudor Vladimirescu” — în articolul ce i-l consacră, la indemnul lui George Filip, în *Almanahul Tipografic* din 1903, îl asemuia pe grafician cu William Morris⁵.

Înzestrat într-adevăr cu o capacitate de muncă ieșită din comun, autorul articolului remarcă dăruirea cu care Piekarski se dedicase rezolvării unor aspecte de acut interes obștesc — de la inițiativa privind înființarea primei bănci populare rurale la Bumbeștii de Jiu și crearea nucleului inițial al unei biblioteci pentru săteni, dotate cu cărți pentru împrumut și sală de lectură, în clădirea școlii primare din aceeași localitate, și pînă la contribuția substanțială ce-și adusese la constituirea primului muzeu județean din inima Gorjului (1895)⁶, a primei școli de ceramică din țară, tot în Tîrgu Jiu, în 1900⁷, a atelierului de jucării de lemn din cadrul școlii de meserii din Novacii Gorjului, în 1901⁸.

Totodată efervescența culturală care o stîrnește în jurul său datorită entuziasmului dovedit în studiul vestigiilor antice ori medievale din zonă, acuratețea cu care le reproduce respectîndu-le inscripțiile în planșe hors-texte de ținută documentară ireproșabilă, ce vor fi în folosul cercetărilor unor savanți preocupați de investigația și publicarea lor, precum Alexandru Ștefulescu⁹, și de asemenea grija cu care alcătuiește exemplificările necesare articolelor științifice¹⁰ — fie ale amicului său Iuliu Moisil, fie fragmentelor traduse din diverse lucrări în limbi străine — observînd atent insecte și plante, sau copiind detalii după planșele incluse în cărțile respective (după Linné, Brehm, Topinard ș.a.)¹¹, toate aceste ilustrații vor constitui fala revistelor *Jiul* și *Amicul Tinerimei*, notabilele publicații gorjene, în al căror comitet de redacție Piekarski a permanent activ.

⁴ Referindu-se la biografia lui Piekarski, V. Cărăbiș afirma — citînd o relatare a lui I. Moisil (vezi nota 6, p. 61) — că aceasta îi fusese comunicată lui George Filip de către Dumitru Brezulescu, care o aflate direct de la grafician. În fapt menționarea numelui unui anume D. Brezulescu, student universitar care, împreună cu Piekarski organizează în 1902 „Marile Serbări Novăcene” apare în notița cu care încheie articolul din *Almanahul tipografic*, semnat însă B. Brezulescu. Vezi B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 73.

⁵ Cf. B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 71.

⁶ Se pare că ideea înființării unui „Muzeu al Gorjului” îi aparținea lui Piekarski. Realizarea acestui prim muzeu provincial din România va fi datorată eforturilor conjugate ale profesorilor gimnaziului din Tîrgu Jiu — Aurel Diaconovici, Alexandru Ștefulescu, Iuliu Moisil și V. Rola Piekarski — sub președinția prefectului județului Toma Cămărășescu. Vezi: *Comunicări. Muzeul județean al Gorjului*, semnat Comitetul, în *Jiul. Revistă pentru literatură și știință*, Tîrgu Jiu, An I, nr. 5, 15 august 1894, p. 23—24, precum și B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 68. Piekarski va fi de asemenea editorul broșurii *Publicațiunile Muzeului Județean al Gorjului*, Tipo-litografia N. D. Miloșescu, Tîrgu Jiu, aprilie 1896.

⁷ Cf. Iuliu Moisil, *op. cit.*, în *Arhivele Olteniei*, 1926, p. 314; Moisil nu precizează data înființării școlii deși V. Cărăbiș, citîndu-i articolul de mai sus, precizează data de 1900. Vezi: V. Cărăbiș, *op. cit.*, p. 59, și nota 15, p. 61.

⁸ Date amănunțite asupra jucăriilor din lemn concepute de Piekarski vezi în: V. Cărăbiș, *op. cit.*, p. 59—61.

⁹ Vezi articolele lui Alexandru Ștefulescu din revista *Jiul*, An I, nr. 1—9, 1894, spre exemplu: *Castrul și drunul roman din Gorjiu*, în nr. 1, 15 aprilie 1894, p. 8—11; *Clopotul lui Mateiu Basarabă din Monastirea Tismana*, în nr. 2, 15 mai 1894, p. 14—16; *Un document slavice inedit privitor*

la istoria județului Gorjiu, în nr. 3, 15 iunie 1894, p. 8—12; de asemenea planșele ce însoțesc articolele despre mănăstirile Polovragi și Tismana, despre biserica din Stănești și cula din Curțisoara de sus, despre mănăstirea Crasna — în numerele 5, 6, 7, 8—9, din 1894.

¹⁰ Aceeași acuratețe a detaliului, aceeași amănunțime e vizibilă în desenele litografiate după fotografii — precum cele reprezentînd piticul de la Tismana (fotografiile din atelierul lui A. Pfaffenhauser din Tîrgu Jiu) — vezi: Iuliu Moisil, *Piticii*, în *Amicul Tinerimei*, nr. 2—3, noiembrie 1894, p. 4; de asemenea în planșele cu numeroase figuri și explicații înfățișînd fie plante (măselarița, cacaoa etc.), insecte (cărăbușul), animale (cîmpanzeul, pisica sălbatică), fie aspecte de antropologie, ori embriologie — însoțind articolele din *Jiul* și *Amicul Tinerimei*. Vezi și: *Embriologia omului în Lumea nouă științifică și literară*, An I, nr. 3 (220), 26 iunie 1895, p. 5, sau *Exemple de mimetism*, exemplificînd articolul lui Ioan Nădejde despre insecte: în *Lumea nouă* ..., An I, nr. 16 (305), 25 sept. 1895, p. 5. Același interes îl arată și pentru piese aflate în marile muzee ale lumii: vezi *Sarcofagul lui Alexandru cel Mare*, în *Amicul Tinerimei*, nr. 6, 25 februarie 1896, p. 1—4.

¹¹ Vezi: Isis (Iuliu Moisil), *Planșa măselariței* (Planșa reproducută după Dr. Thomé, *Flora Deutschlands*), în *Amicul Tinerimei*, nr. 23, noiembrie 1895, p. 5; Iuliu Moisil, *Obiceiuri și credințe populare* (Frăsinelul), în *Jiul*, nr. 3, 15 iunie 1894, p. 24—26; precum și Iuliu Moisil (după Brehm) *Cîmpanzeul* (detalii desenate după Ranke, Topinard ș.a.), în *Amicul Tinerimei*, nr. 5, 25 ianuarie 1896, p. 4—8, ori Dr. Iuliu Ochorowicz, *Ecouri din epoca de piatră* (planșele alcătuite după desenele unor mari antropologi, profilul presupus al omului de Neanderthal — după H. Schaaflhausen), în *Jiul*, nr. 3, 15 iunie 1894.

Hrisoavele fragile, manuscrisele și vechile tipărituri, legendele și obiceiurile străbune a căror datină se perpetuează¹², îl pasionează la fel cum îl vor pasiona și ouăle încondeiate pe care le colecționează, donându-și ulterior colecția muzeului nou înființat¹³.

Fascinat în același timp de originalitatea invenției decorative, de bogăția cromatică a artei noastre populare, va desena după motivele de pe obiectele aflate în gospodăriile țărănești, lăsându-ne și valoroase mărturii fotografice din timpul drumețiilor sale prin satele din Olt, Gorj, Vâlcea și Argeș¹⁴.

Această neobosită și scormonitoare curiozitate științifică, dublată de un simț artistic foarte sigur, strădaniile sale pe tărîm social determinate de concepțiile sale idealiste și morale, profund democratice, îndreptățesc comparația cu vestitul reformator englez, evidențiind meritele artistului străin, naturalizat aici trup și suflet, capabil să stimuleze, în pragul noului veac „chemarea la viață a unei arte românești” prin cunoașterea, deopotrivă, a tezaurului trecutului și a tradițiilor persistente în cultura populară¹⁵.

Concomitent, colaborările gazetărești constante, articolele și caricaturile publicate, înainte și după venirea în România, în periodice poloneze, bulgărești, rusești, elvețiene, germane, engleze și franceze — din păcate biografia eludează, în special pentru perioada românească a vieții artistului, precizarea titlurilor acestora¹⁶ — trebuie să fi dovedit un real talent reportericesc, odată ce ziarul austriac „Correspondances d'Etat” din Viena, la data de 15 august 1890, îl considera pe Piekarski „un journaliste sérieux et un correspondant consciencieux, notamment par ses excellentes informations si promptes et si impartiales”¹⁷.

Desigur, aria vastă a lecturilor sale, de la Ernest Renan și Max Müller la Kant, Schelling sau Marx, exprimarea alertă și precisă într-o limbă română fără cusur răzbat din articolele sau notele sale din „Jiul”¹⁸. Cu precădere, în acest sens, semnalăm rubrica „Din toată lumea” pe care o inițiază în numărul dublu 11—12 din mai 1895, fără a avea însă și posibilitatea de-a o continua, deși o dorise „specială și statornică”, întrucît revista își încetează apariția¹⁹.

Socotind că cititorii au nevoie de „informații sistematice” care să-i țină în curent cu „mișcarea științifică, literară și artistică din străinătate”, Piekarski se va opri, cu discernămint și competență asupra citorva probleme de interes major, pornind de la două spectacole care întruniseră, la acea dată, sufragiile publicului: și anume epopeea istorică „Pentru coroană” de François Coppé la Théâtre Odéon²⁰ și drama „Căruța de lut” (în versiunea germană, cu titlul „Wasantasea”) a poetului indian Sudraki, pe scena teatrului L'Oeuvre, a lui Lugné Poé.

¹² Piekarski se preocupă nu numai de înțelegerea unor credințe și legende populare dar și de interpretările lor posibile, de aflarea surselor originare. Comentariile sale dovedesc nu numai bagajul de cunoștințe felurite de istoria religiilor, filozofie, mitologie, etnografie, dar și o capacitate analitică deosebită, căutînd corelarea vechilor mituri cu ritualurile și obiceiurile ce dăinuie încă, prin tradiție, în acea vreme. Vezi: *Legenda despre Nașterea Domnului*, în *Jiul*, nr. 8—9, 25 decembrie 1894, p. 25—29.

¹³ Vezi: *Comitetul, Comunicări. Muzeul ...*, în *Jiul*, nr. 5, 15 august 1894, p. 23—24; Cf. și Iuliu Moisil, *op. cit.*, în *Arhivele Olteniei*, 1926.

¹⁴ Pasiunea fotografică i-a fost stimulată de Dr. C. Istrati care îi va dăruia un aparat perfecționat cu ocazia apariției cărții lui Alexandru Ștefulescu, *Mănăstirea Tismana*, pentru care Piekarski făcuse desenele. Cf. *Comitetul, Comunicări. Muzeul ...*, p. 24. De altfel artistul va fi însărcinat de Ministerul de Interne să fotografieze monumente istorice și de arhitectură din țară pentru expoziția de la Paris din 1900. Vezi: V. Cărăbiș, *op. cit.*, p. 58. Unele dintre fotografiile sale apar în *Calendarul Minervei*, 1901, p. 49, 58—63 (vezi: V.R.P., *Valea Lotrului*) și în G. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștiului*. Vezi și B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵ Cf. B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶ Sînt citate de regulă dintre publicațiile emigranților polonezi socialiști editate în Elveția, ziarul *Rownose* (Egalitatea) și revista *Przedwioit* (Auroa), iar dintre cele bulgărești — revistele humoristice *Viasinik* (Revista mea) și *Stársel* (Bondarul) tipărit de Piekarski „cu clișeuri zincografice”. Colaborează, de asemenea în Bulgaria, la ziarele *Sloboda* (Libertatea), *Narodna Vola* (Voința poporului) și *Glas* (Vezi: B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 66; Iuliu Moisil, *op. cit.*, p. 57). Desigur contactul artistului cu publicațiile străine continuă și după stabilirea sa în România — prin ziare și reviste poloneze, rusești, franceze și germane asupra cărora vom reveni și cu ocazia prezentării caricaturilor politice ale lui Piekarski, din revistele din Tîrgul Jiu și București.

¹⁷ B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸ Vezi: *Cogito ergo sum* și *Legenda despre Nașterea Domnului*, în nr. 8—9, din 25 decembrie 1894.

¹⁹ Cf. V. R. P., *Din toată lumea*, în *Jiul*, An I, nr. 11—12, mai 1895, p. 27—31.

²⁰ Piekarski comentează cu lină ironie remarcile entuziaste ale autorului piesei publicate, după triumful spectacolului, în *Le Journal*. Cf. V.R.P., *art. cit.*, p. 28.

Insistind asupra piesei lui Sudraki, a cărei audiență s-ar datora „adevărului psihologic din acțiunile personajelor, realismului scenelor de viață zilnice”, comentatorul constata prezența unei expresivități potrivite noilor tendințe și aspirații specifice sensibilității moderne, contribuind, ca și teatrul intimist și pasionat al marilor nordici, la depășirea granițelor strict naționale, la pregătirea acelui „timp al literaturii universale” presimțit deja de Goethe.

Internaționalismul literaturii și artei epocii — „favorabil schimbului de idei și producțiuni intelectuale” e subliniat, în același articol, și în prezentarea citorva reviste străine cu acest profil: *Le Magazine international* — publicație a „Societății internaționale artistice din Paris”, *Revue des Revues* — altă publicație pariziană, sau *Review of Reviews* — apărută la Londra, unde ființa și „Societatea pentru studiul literaturii ruse”.

Această nouă receptivitate, această „deschidere spre lumea din afară” îi apare cu deosebire perceptibilă în repertoriul a două dintre cele mai reprezentative teatre pariziene de la sfârșitul secolului XIX — *Theatre Libre*, a lui André Antoine, și teatrul *l'Oeuvre*, al lui Lugné Poé — acestea ilustrând, în pofida concepțiilor regizorale diametral opuse ale animatorilor lor, aceeași propensiune spre marile personalități ale teatrului universal — de la Ibsen sau Björnson la Gerhard Hauptmann, de la Strindberg la Maurice Maeterlinck.

Încheindu-și articolul, Piekarski va traduce pentru cititorii revistei și interviul lui Lugné Poé din ziarul parizian *l'Etoile*, publicat după reîntoarcerea trupei teatrului *l'Oeuvre* din Norvegia, unde se bucurase de primirea binevoitoare a lui Ibsen însuși.

Numărindu-se, așadar, printre animatorii culturii românești de la răscruce de veac, Vitold Rola Piekarski ar fi rămas totuși, de bunăseamă, doar un nume printre multe altele, fără interesul suscitât de grafica sa originală, care, sub diferitele sale forme de manifestare — grafică de revistă, decorație de copertă și ilustrație de carte — constituie un capitol aparte.

Astfel, în 1903, datorită frecvențelor participări ale graficianului la renumitele periodice ilustrate: satirico-humoristice ale timpului — și anume *Tocila*, *Ghiță Berbecu*, *Cașcavalul*, *Moș Teacă*, *Adevărul ilustrat* și *Lumea nouă* (suplimentul ilustrat)²¹ din București, *Ardeul satirico-humoristic* din Tirgu Jiu — ziare în care semnătura și îndeosebi pseudonimele sale (Tantal, Pater Tantal, Pater, Pandalon, ori Tantal scris de-a-ndoaselea, ca în oglindă) erau deja faimoase, Cornel Diaconovich, în profilul succint care-l consacră lui Piekarski în *Enciclopedia A.S.T.R.A.*, îl socotește a fi „cel mai bun caricaturist din România”²².

Distingându-se, într-adevăr, de la început prin forța neobișnuită a unui limbaj grafic pe deplin consolidat — satirele politice ale acestui emigrant patriot, hărțuit pentru idealurile sale democratice, pentru franchețea atitudinii sale antiguvernamentale, reflectă întrutotul decizia sa eroică de a luera după expresia sa: „din toate forțele” în România, în folosul Poloniei înjosite și vlăguite de marile Puteri, căci pînă la urmă „interesele acestor două popoare sînt identice și vor deveni comune într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat”²³.

Precaritatea traiului său la București nu-l împiedică să furnizeze în perioada 1887—1888 lui Constantin C. Bacalbașa, redactorul ziarului *Ghiță Berbecu*, odată cu frontispiciile revistei și o suită de compoziții virulente în care alcătuirea guvernului, ciocnirile intestinale între principalii reprezentanți ai partidelor politice, sînt creionate impetuos, cu ironia mușcătoare și ireverențioasă ce-i caracterizează stilul.

Prinși în hora nestăpînită a confruntărilor parlamentare, a tertipurilor electorale pentru supremație, a goanei după capital, miniștrii conservatori ori liberali, junimiștii cu sau fără portofoliu

²¹ Titlul revistei variază: în 1895, An I, *Lumea nouă științifică și literară*, apoi *Lumea nouă literară ilustrată*; în, 1896, An II, *Lumea nouă literară și științifică* și, în sfârșit *Lumea nouă*. Totodată, în 1896, formatul mare al revistei se micșorează, iar ilustrația, abundentă și intens policromă în 1895, se restringe, tinzînd către alb-negru.

²² Cf. Dr. Cornel Diaconovich, *Enciclopedia Română*

ASTRA, Sibiu, 1898—1904, vol. III, p. 599; citat în B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 68. Brezulescu enumeră de altfel, pe lângă periodicele menționate în *Enciclopedia Română* și pe toate celelalte, inclusiv *Cașcavalul* lui Th. Speranția.

²³ Vezi: Iuliu Moisil, *op. cit.*, în *Arhivele Otteniei*, 1926, p. 318.

Fig. 1. — *Ardeul Satirico-Umoristic*. Frontispiciu, An I, nr. 1, 1895.



Fig. 2. — Opereta Guvernamentală—Mefistofele, Faust și Margareta, *Ardeul...*, nr. 1, 12 martie 1895.



se succed, număr de număr, în vaste scene uneori desfășurate în pagină dublă, desenate cu o spon-taneitate și un nerv deosebit ²⁴.

Astfel Lascăr Catargiu, Dimitrie Sturdza sau Petre Carp — cu privirea veșnic trucată de mo-noclu generalii Gheorghe (Gogu) Manu și Ion Emanuel Florescu, Nicolae Fleva și „lordul Take” Ionescu — elegant și distins ca Rică Venturiano, Titu Maiorescu și Alexandru Marghiloman — „jocheul politic”, și alături de ei mulți alții — își agită catepele disproportionale, își contorsionează trupurile mici, înghesuindu-se în procesiuni precum *Defilarea armatei electorale* ²⁵, ori *Lascăr Catargiu Triumphator* ²⁶,



Fig. 3. — Carul statului sau armonia guvernamentală, *Lumea Nouă*, nr. 11, 1895.

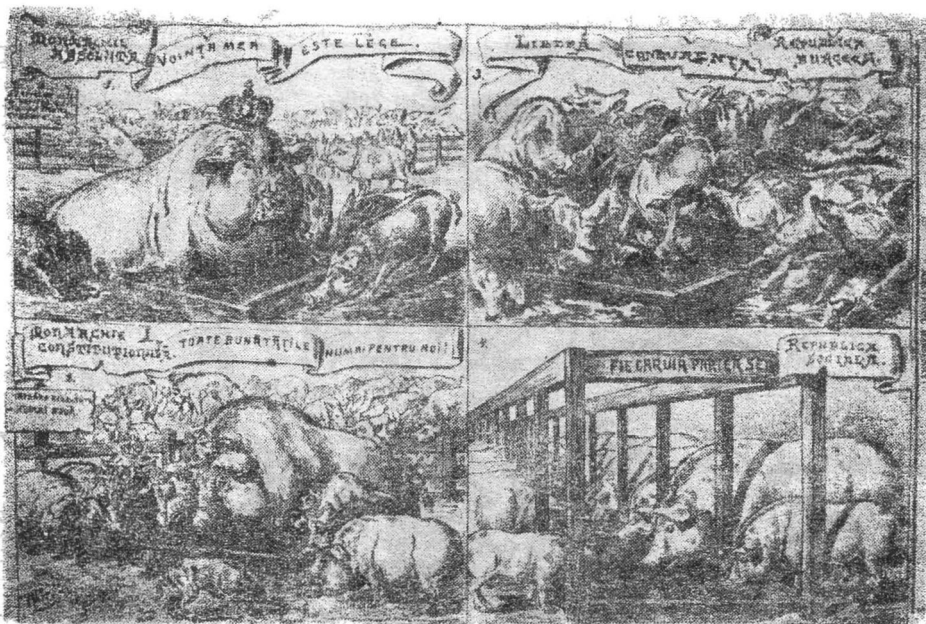


Fig. 4. — Cele patru stări politice și sociale, *Adevărul ilustrat*, nr. 7, 1885.

²⁴ Vezi: în Ghiță Berbecu, *TANTAL (pe dos)*, Ai dra-cului Carp și Maiorescu, dar mai al dracului Ghiță Berbecu. în nr. 10, din 10 ianuarie 1888, p. 4; *Dimaneaua la tribună*, în nr. 16, din 21 februarie 1888, p. 1; *Situația junimistilor*,

în nr. 27, din 8 mai 1888, p. 2—3.

²⁵ Vezi Ghiță Berbecu, nr. 9, din 1 ianuarie 1888, p. 2—3 (semnat TANTAL invers).

²⁶ *Ibidem*, nr. 33, din 19 iunie 1888, p. 2—3.

urmînd exemplul lui Grandville²⁷, reactualizat peste ani, de Charles Léandre în *Le Rire*²⁸, sau de Albert Robida în *La caricature*²⁹. Asemeni rudelor lor din paginile amuzante ale nenumăratelor reviste ilustrate străine, și demnitarii noștri se precipită, unii peste alții, la tribună, se strivesc fugind pe ușă, reintrînd pe fereastră, în perimetrul sufocant al Camerei.

Ceva mai tîrziu, în 1895, vom regăsi aceiași protagoniști în paginile ample și colorate ale ziarelor republicane democratice, cu pronunțată nuanță socialistă: *Adevărul ilustrat*, condus de Constantin Mille, și *Lumea nouă* — ilustrată, organul Partidului Social-Democrat al muncitorilor din România (redactor Constantin Stere), precum și în *Ardeul*, editat în tipo-litografia lui Nicu Miloșescu din Tg. Jiu — sub direcția supraveghere a lui Piekarski. Precum Manuel Lucque în ciclul său „Les hommes du jour” din *La caricature*³⁰, Tantal înfățișează „Oamenii zilei” dispensîndu-se de orice menajamente: Petre Carp — *Nebunul regelui*³¹, regele însuși, încununat cu lauri, în altă caricatură (din *Moș Teacă*) dansează între spade (legile țării)³², Beizadeaua (Lascăr Catargiu) se lăbărțează ireverențios pe canapea, în chip de Samson, alături de-o Dalilă diformă („Camera”)³³, în timp ce, în altă caricatură, Take Ionescu, deghizat în femeie, cochetează cu Dimitrie Sturdza, boier de viță veche purtînd giubeaua din alte timpuri (*E bătrîn dar plătește bine...*)³⁴ și exemplele se pot multiplica....

Lumea caricaturilor sale se află, așadar, într-o perpetuă agitație. Lăsîndu-se angrenați cu nechibzuință în fluxul vieții politice, care devine astfel un fel de cadrul al partidelor și facțiunilor așa-zis radicale ori fățiș liberale³⁵, în care interese, influențe și simpatii condiționează votarea unor legi și decrete înlesnind ascensiunea și dizgrația celor abia ridicați³⁶, miniștrii urmați inevitabil de întreaga lor suită, se succed, înleștați într-o luptă pe viață și pe moarte sub aparenta armonie guvernamentală regizată de rege cu abilită dibăcie³⁷.

De remarcat faptul că patriotismul exaltat, eurajul neînduplecat al opiniilor politice ale graficianului, izbucniseră deja din plin încă din 1892, în compozițiile supradimensionate din ultimele trei numere ale *Tocilei* lui C. B. Stamatin-Nazone.

²⁷ Renumitele „procesioni” ale lui Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard dit) litografii colorate desfășurate panoramic în dublă pagină, apăruseră în urma Revoluției din iulie, în celebra publicație satirică *La Caricature*. Astfel, *Le carnaval politique* (în nr. 16 din 17 febr., cu urmare în nr. 19 din 10 martie 1834) sau *L'enterrement de la liberté* (în nr. 25, 21 aprilie 1831) ori surprinzătorul convoi burlesc *La marche du Gros, Gras et Bête* continuat pe parcursul a patru numere (nr. 72—75 din martie-aprilie 1832) în care nestăvilă fantezie a desenatorului se dezlănțuie în voie, amestecînd reguurile, schimbînd tonalitatea cu dezinvoltură, de la comic la straniu, de la rinjetul grotesc al șarjei la masca fantastică.

²⁸ Gustul „cortegiilor” îl avea și Charles Léandre, care profita adesea de prilejul vreunei întruniri — „la Chambre des députés c'est le plus beau régiment de France” — spre a da friu liber înclinației sale de a supune personalități și personaje suspuse unor oglinzi deformante. Vezi: *Demandez l'ordre et la marche*, în *Le Rire*, nr. 20, 23 martie 1895, p. 6—7, precum și *Voilà l'Conseil ... voilà l'Conseil voilà l'Conseil municipal ...*, în *Le Rire*, nr. 31, 8 iunie 1895, p. 5—7.

²⁹ *La Caricature*, ca și *Le Rire*, oferă spații generoase tuturor farandolelor, carnavalelor, mascaradelor în care fondatorul său, Albert Robida excelează, însoțit de un număr impresionant de colaboratori, printre care se disting Job, Spolsky, Jossot și mai ales spiritualul Caran d'Ache. Vezi așa numitele *supplément de la Caricature*: A. Robida, *Le Train 1880*, nr. 53, 1 ian. 1881; Job, *Le cortège de la Vache enragée*, nr. 261, 27 dec. 1884; Caran d'Ache, *L'armée russe. Souvenir des grandes manœuvres d'automne*, ibidem.

³⁰ Vezi: *La Caricature*, An 1884, nr. 240, 2 august. p. 253; nr. 241, 9 aug., p. 259, nr. 243, 23 aug., p. 275 și următoarele numere.

³¹ Cf. *Adevărul ilustrat*, An VIII, 1895, nr. 2178 (8), p. 8 (semnat TANTAL).

³² Cf. *Moș Teacă de 10 Maiu. Danș între spade*, în *Moș Teacă*, An I, nr. 8, 10 mai 1895, p. 4—5 (semnat TANTAL).

³³ Cf. *Beizadeaua. Samson și Dalila moderni*, în *Adevărul ilustrat*, An VIII, 1895, nr. 2211 (13), p. 8 (semnat TANTAL).

³⁴ *Ibidem*, nr. 2225 (15), p. 8 (semnat TANTAL).

³⁵ Cf. *Din carnavalul trecut. Schițe de corespondenții noștri din București sau Mefistofele, Faus și Margareta, Opereta guvernamentală, în Ardeul satirico humoristic*, An I, nr. 1, 12 martie 1895; *Gauna după buget*, în *Lumea nouă științifică și literară*, An I, nr. 4 (226), 3 iulie 1895, p. 8; *Alegeri libere sau ideal și real* (p. 4—5) și *Comfortul electoral* (p. 8) (ambele semnate PANDALON), în *Lumea nouă literară ilustrată*, An II, nr. 4, 27 noiembrie 1895.

³⁶ Vezi: *Triumful legii minelor*, în *Ardeul ...*, An I, nr. 3, 30 apr. 1895, p. 4—5; *Hușă-hușă. Unde-i mai adînc* (semnat TANTAL), în *Lumea nouă științifică și literară*, An I, nr. 5 (233), 10 iulie 1895, p. 8; *Eleșteul conservator* (semnat TANTAL după (Le) *Postillon*), ibidem, nr. 6 (240), 17 iulie 1895, p. 8; *Uite Resu și uite Bobeică. Fiecare la rîndul său* (semnat TANTAL), ibidem, nr. 8, (253), 31 iulie 1895, p. 8.

³⁷ Vezi: *Regele numește și revocă pe miniștrii săi. Arti-colul 93*. (semnat VERUS), în *Ardeul ...*, An I, nr. 5, 29 iunie 1895, p. 4—5; *Evoluțiunea unui partid* (semnat TANTAL), în *Adevărul ilustrat*, nr. 2232 (16), p. 5; *Carul totului sau armonia guvernamentală*, (semnat TANTAL), în *Lumea nouă științifică și literară*, An I, nr. 11 (273), 21 aug. 1895, p. 5; *Marele imblinzitor* (semnat TANTAL), ibidem, nr. 12 (280), 28 august 1895, p. 8.



Fig. 5. — România irredentă, Gheorghe din Moldova, *Adevărul ilustrat*, nr. 12, 1895.

Republicii personificate, avînd pe cap boneta frigiană, la briu spada „votului universal” iar la picioare o carte pe care citim: „unirea face puterea”⁴⁵.

Alteori, Piekarski apelează la bogatul său bagaj de cunoștințe — spre a da scenei alegorice un plus de expresivitate: muncitorul adormit agresat de vampirul capitalismului din *Deșteaptă-te*⁴⁶ amintește de celebrul caprichos al lui Goya — *Somnul rațiunii naște monștrii*. De asemenea pentru *Lucifer*⁴⁷ — alias Petre Carp, Tantal împrumută poza meditativă a *Gînditorului* lui Rodin, pentru *Laocoon și fii săi*⁴⁸ (cu alte cuvinte — țărănia și proletariatul industrial și intelectual devorați de șerpuii burgheziei și ciocoimii înfrățite) — structura celebrei statui hellenistice, iar *Goana teribilă a*

Revendicările noastre naționale, protestul împotriva umilirii Transilvaniei prin respingerea memorandum-ului românilor din monarhia austro-ungară, a abolirii drepturilor lor sub copitele „Molohului Maghiarismului”, sub privirile consimțitoare ale lui Franz Josef, se conjugau astfel, în imaginația sa, în violența traseelor de creion litografic, cu revolta Poloniei împărțite, aservite sub autoritatea Imperiului rus⁴⁸.

Aprigile comentarii satirice ale evenimentelor proeminente din țară și de peste hotare, reluate în 1895 în special în *Lumea nouă* (*Ospățul franco-rus*³⁹, *Europa și militarismul*⁴⁰. *Din politica franceză*⁴¹, *Huța-Huța*⁴² ș.a., probează că graficianul era în curent cu multe dintre periodicele străine, din care uneori se și inspiră — semnalînd dealtfel sursa, cu probitate: ziarul austriac *Der Flok* sau *Der Wahre Jakob* — prima publicație satirică a proletariatului german, ori cele franceze: *Le Gil Blas illustré*, *Le rire*, *La caricature*, *Journal*, *Libre parole* ori *Grelot* (cele poloneze nefiîndu-ne accesibile).

Probabil tot în aceste periodice își află originea și unele dintre compozițiile alegorice cu pronunțat caracter socialist: *Cele patru stări politice și sociale*⁴³, *Prometeu* — înfățișînd proletariatul înlănțuit de stîncă în timp ce rapacele vultur al capitalismului îi sfișie măruntaiele⁴⁴, ori *Alegoria social-democrației* sub forma

³⁸ Vezi: *Tocila*, An II, 1882: *Cholera asiatică: Furia maghiară* (în format mare, pliant, depășind dimensiunile revistei) nr. 1, 5 sept., p. 15—16; *Misiunea civilizatoare a maghiarilor și Umilirea Transilvaniei* (ambele semnate TANTAL), în nr. 2, 12 sept., p. 4—5 și 12—13.

³⁹ Cf. *Lumea nouă științifică și literară*, An I, nr. 10 (267), 14 aug. 1895, p. 4.

⁴⁰ *Ibidem*, nr. 15 (298), 18 sept. 1895, p. 1 (semnat TANTAL, după *Der Wahre Jakob*).

⁴¹ Cf. *Lumea nouă literară ilustrată*, An II, nr. 3, 20 noiembrie 1895, p. 8 (semnat TANTAL — care, de astă dată, își compune pagina dintr-un grupaj de portrete caricaturale preluate după cele apărute în diverse publicații franceze: astfel, „Panamiștii căilor ferate de sud”, după *Libre parole*, alți demnitari și potențați după *Grelot*, „Velocipedul lui Jaures” (după *Gil Blas*).

⁴² Vezi: *Huța-huța sau armeanul plătește gloaba* (semnat

PANDALON), în *Lumea nouă literară ilustrată*, An II, nr. 5, 4 decembrie 1895, p. 1.

⁴³ Vezi: *Adevărul ilustrat*, An VIII, nr. 2171 (7), 1895, p. 5 (semnat TANTAL).

⁴⁴ Vezi: *Lumea nouă științifică și literară*, An I, nr. 4 (226), 3 iulie 1895, p. 1.

⁴⁵ *Ibidem*, nr. 2, 12 iunie 1895, p. 4—5, (semnat TANTAL).

⁴⁶ Mesajul de răzvrătire apare și în acest caz clar conturat sub forma personajului înaripat ce reprezintă Franța revoluționară care, înarmată cu o carte („Știința”), caută să-l trezească. Vezi: *Lumea nouă științifică și literară*, An I, nr. 2 (231), 19 iunie 1895, p. 1 (semnat TANTAL).

⁴⁷ Pe aripile demonului cu chip de ministru stă scris „corupția” și „reacțiunea” (semnat TANTAL); vezi *Lumea nouă literară ilustrată*, An I, nr. 17 (312), 2 oct. 1895, p. 1.

⁴⁸ *Ibidem*, nr. 12 (280), 28 august 1895, p. 1.

lui Hasdeu spre „Tripla Alianță”, în brațe cu micuțul ministru Panu muribund, reia — precum o spirituală foaie volantă germană anonimă, din 1849, litografică pe care e posibil să o fi văzut — motivul *Regele ieielor* a lui Goethe⁴⁹.

Imaginilor alegorice din *Lumea nouă* sau *Ardeul* le vor corespunde imaginile manifest din *Adevărul ilustrat* — ilustrații ale unor poezii cu verbul dramatic, răzvrătit, al revendicărilor sociale — precum *Noi vrem pământ*⁵⁰ de George Coșbuc, ori *România iridentă*⁵¹ de Gheorghe din Moldova (Gheorghe Kernbach) — în care energia grafiei, siguranța liniei aspre, sugestivitatea compoziției epurate de orice conținut inutil — se impun cu o stăruință remarcabilă.

Participarea lui Tantal la *Adevărul ilustrat* mai prezintă un aspect demn de luat în seamă: grafica de reproducere, dovedind capacitatea creionului său de a se conforma unor individualități creatoare diferite — în funcție de propriile sale afinități de limbaj plastic, ori de necesitățile comerciale ale ziarului.

Astfel, dintre colaboratorii de seamă ai reputatelor reviste franceze — *Le Rire*, *La Caricature*, *Revue illustrée* sau *Le Figaro illustré* — preferințele sale converg spre Alexandre Steinlen, pe care-l adoptă pentru compozițiile lirice, rare de altfel⁵², dar imită cu dexteritate și stilul altor artiști total deosebiți — ca Albert Guillaume, Lourdey, Artur Schlaich⁵³ ș.a. sau cel al praghezului stabilit la Viena — Friedrich Kaskeline⁵⁴.

În vom regăsi, probabil în primele săptămâni de colaborare la *Adevărul*, și printre cei ce realizează transpunerile, adaptate, din păcate, la alt format decât cel inițial, minuscul — a unor ferme cătoare caricaturi ale marilor humorști de la inegalabilul *Münchener Fliegende Blätter* — Theodor Grätz, Hans Schliessmann, Herman Schlittgen sau Emil Reinicke⁵⁵.

Desigur, aceste digresiuni nu vor afecta impulsivitatea talentului nativ, originalitatea manierei sale personale — a cărei calități de bază constau în concizia lapidară a ductului grafic, în spontaneitatea exprimării ce-și asumă conștient unele stângăcii, chiar accentuându-le, în simțul sigur al compoziției, și, mai ales, în violența directă a mesajului.

⁴⁹ Vezi: *Ardeul* ..., An I, nr. 6, 27 aug. 1895, p. 3—4, (semnat TANTAL). Litografia germană cu aceeași temă îl înfățișă pe Deputatul Dahlmann, adeptul regalității de viță veche, readucându-l la Berlin pe regele Frederic Wilhelm al IV-lea — refugiat la Londra în urma „neînțelegerilor” sale cu populația berlineză revoluționară — urmărit de stafiile deputaților partidei liberale. Vezi: Hermann Wäscher, *Das deutsche illustrierte Flugblatt*, vol. II, Dresda, 1956, p. 12—15, și 33, il. nr. 44; Era sugerată astfel, cu subtilitate, o alegorie a morții regelui care, prin politica sa capricioasă și fățarnică n-avea cum aduce Germaniei reformele liberale ce i-ar fi înlesnit unificarea. Vezi: *ibidem*, il. nr. 41—43 și p. 33. Desenată cu stângăcie, compoziția autorului anonim e însă mai puțin convingătoare decât cea a lui Piekarski, aceasta datorindu-și pertinența dinamismului exploziv care hiperbolizează parcursul frenetic prin mlaștina bintuită, conferind înfățișării ridicele a lui Hasdeu o ironică autenticitate. Interesant e faptul că și în cazul altor caricaturi, rezolvările compoziționale, tipologia personajelor înfățișate de Piekarski, amintesc de aspectul acestor foi volante care se editau în număr impresionant și în a doua jumătate a secolului XIX, atât în Germania cât și în afara granițelor ei, ajungând cu timpul să fie asamblate într-un fel de caiete — printre care se disting faimoasele *Kladderadatsch* — ce constituie antecedentele unor renumite publicații progresiste precum *Der wahre Jacob* din care Piekarski se inspiră frecvent. Vezi și: *ibidem*, p. 18; Pentru Piekarski — vezi: *Ghiță Berbecu*, nr. 16, 21 febr. 1888, p. 1, *Lumea nouă științifică și literară*, An I, 1895, nr. 5 (23), 10 iulie 1895, p. 8, *ibidem*, nr. 12 (280), 28 aug. 1895, p. 5 ș.a.

⁵⁰ Cf. *Adevărul ilustrat*, An VIII, nr. 2192 (10), 1895, p. 4 (semnat TANTAL).

⁵¹ *Ibidem*, nr. 2205 (12), 1895, p. 4 (semnat TANTAL).

⁵² Vezi: M. Eminescu, *Floare albastră* (il. semnată V. Rola Piekarski după Steinlen) în *Adevărul ilustrat*, An VIII, nr. 2185 (9), 1 mai 1895, p. 4 sau, Virgiliu N. Cișman, *Vara* (il. semnată V. R. Piekarski după Steinlen), *ibidem*, nr. 2198 (11), 15 mai 1895, p. 4.

⁵³ În caricaturile lor aceștia recurg adeseori la grupajul alcătuit dintr-o succesiune de episoade „cheie”, semnificative pentru desfășurarea acțiunii pînă la deznodămîntul final — astfel: *Eterna poveste* ori *Trădare prin telefon* (TANTAL după Albert Guillaume), în *Adevărul* ... nr. 12, 22 mai 1895, p. 5 și *ibidem*, nr. 15, 21 iunie 1895, p. 5, sau *Deziluzii* (după Lourdey), *ibidem*, nr. 8, 24 aprilie 1895, p. 5. Alteori se recurge la scena unică cu tlc, precum: *Uite, conifă mi-e frătoru gol*, nu mi-ai dăruî cămeșuța aia a căfelușei (semnat TANTAL după A. Schlaich), în *Lumea Nouă* ..., An I, nr. 7 (246), 24 iulie 1895, p. 1. Apărută în *Le Rire*, nr. 7, 22 dec. 1894. Ori, la fel, *Doi prieteni* (după Steinlen), în *Adevărul* ..., nr. 2171 (7), 17 aprilie 1895, p. 4.

⁵⁴ Vezi: în *Lumea nouă* ... (după Kaskeline), *Dezrobirea muncitorilor*, An I, nr. 11, 21 aug 1895, p. 4, sau *O naștere monstruoasă sau pruncul cu două capete*, An II, nr. 1 (345), 6 noiembrie 1895, p. 5.

⁵⁵ Unele dintre aceste caricaturi nu sînt semnate, altele sînt semnate Lili ori Burgstaller iar sursa și autorul lor inițial lipsesc adesea. Totuși, abilitatea potrivirii desenului la formatul mare al revistei noastre ar putea pleda uneori pentru condeiul lui Piekarski, dar fără o absolută certitudine. Vezi, în *Adevărul ilustrat*, *Cînd doi se bat, al treilea* ... (după H. Schliessmann), în nr. 4, 26 martie 1895, p. 3; *Lăcomia pierde omenia*, în nr. 19, 10 iulie 1895, p. 5; *Duș neașteptat* (după Th. Grätz), în nr. 24, 14 aug. 1895, p. 5 etc.

Fără a atinge complexitatea psihologică a „portretelor șarjă”, ale lui Charles Léandre, fără a se ridica la elocvența dezinvoltură a lui Steinlen, sau la expresia acerbă, aproape sărăcăcioasă, a lui Forain — acești maștrii ai tuturor dezmoșteniților străzii — stilul lui Piekarski se apropie mai curînd de genul de ironie specifică caricaturilor unor artiști ca Fernand Fau, Albert Robida sau Henri Jossot.



Fig. 6. — Al. Ștefulescu, *Mănăstirea Tismana*, N. Milošescu, Tg. Jiu, 1896.



Fig. 7. — P. Vulcan, *Ilice de la Pind*, Tg. Jiu, 1897.

Umanist în concepții, fără a se preocupa însă de observarea directă a detaliilor realității înconjurătoare, ca Vermont sau Jiquidi, Tantal își află locul printre artiștii militanți doritori să remodeleze lumea după propriile lor idealuri sociale și morale.

Personajele caricaturilor sale rămîn fantose personificate, fapte grotești tipice, prizoniere ale unui teatru de marionete evocînd o lume strîmbă ce trebuie schimbată.

Forța demascatoare a acestor litografii atinge însă o intensitate fără egal la noi, la acea dată — întrucît caricaturile expresioniste ale lui Vorel, Iser și Theodorescu-Sion sînt posterioare momentului 1900⁵⁶. Aceasta determină de fapt eliminarea lor, după 1896, din periodicele timpului, obligînd indirect orientarea artistului spre alte domenii de creație.

⁵⁶ Primele caricaturi ale lui Vorel datează din 1906—1907 și preced desenele satirice publicate în periodicele mîuncheneze *Der Komet* (1911—1912), iar remarcabilele guașe cenușii, în care expresionismul artistului se afirmă plenar, sînt realizate în ultimii ani de viață, spre sfîrșitul primului război mondial (1915—1917); Cf. P. Comarnescu, *Lascăr Vorel*, București, 1968, p. 18—23, 36—39. Theodorescu-Sion, vîndînd remarcabile calități de caricaturist, nu va persista însă prea mult în acest domeniu, dedicîndu-se picturii și graficii de șevalet. Desenele satirice le va tipări în periodicele *Nea*

Ghiță și Furnica, în perioada 1908—1910. Cf. Doina Schobel și Hariton Clonaru, *Ion Theodorescu-Sion, Catalog*, București, 1971, p. 46—47 și 152—155. Iar Iser, poate cel mai apropiat de Piekarski prin radicalismul fătîș al graficii sale militante, își va publica portretele caricaturale reunite în cicluri precum *Figuri contemporane*, apărut în *Flacăra*, ori *Cei care nu mor*, în *Flacăra*, unde, în aceeași perioadă, 1911—1913, i se tipăresc și virulentele desene protestatere. Vezi: Parăschiva Glauber Pojar, *Iosif Iser, Catalog*, București, 1983, p. 35—41 passim.

Ornamentarea copertelor de carte îi va deschide astfel, lui Piekarski, noi perspective.

De altfel această preocupare secundase interesul pentru grafica politică în timpul șederii graficianului la Tirgu Jiu, majoritatea cărților și revistelor editate în tipo-litografia lui Nicu D. Miloșescu beneficiind de coperte purtând semnătura (ori, inițialele) lui Vitold Rola Piekarski⁵⁷.

Ușurința cu care stăpînea desenul, informația culturală și plastică vastă, bogăția materialului documentar achiziționat în urma cercetărilor sale prin țară, explică îndemnarea cu care-și adaptează talentul unor solicitări diferite, dar și eclectismul care marchează, în această perioadă, limbajul decorativ al învelitorilor elaborate (în mod diferit față — spate) și întotdeauna cu acuratețea ce-i era proprie.

Printre exemplele semnificative putem cita în primul rînd *Mănăstirea Tismana* a lui Alexandru Ștefulescu (1896) și buletinul denumit *Publicațiile muzeului județean al Gorjului* — redactat de un colectiv condus de Alexandru Ștefulescu și editat de Piekarski (1896)—în copertele cărora aflăm referințe directe la arta medievală românească⁵⁸. Apoi, *Umbre și lumini* de Emanuel Părăeanu (1896) mai apropiată — datorită sensibilității expresiei litografice, de Alexandre Steinlen⁵⁹, sau *Lilice de la Pînd* de Petru Vulcan (1897) pentru care graficianul recurge la ductul egal și sinuos, la suprafețele plate și ornamentele florale precum și la tipologia feminină proprie sfîrșitului de secol.

Avînd în vedere importanța decorației copertelor pentru editurile preocupate a tipări cărți cu o anumită ținută și totodată rentabile — fiind accesibile unui cerc lărgit de cititori — renumele lui Piekarski va motiva angajarea sa definitivă, după 1900, ca grafician la „Institutul de Arte Grafice și Editură *Minerva*”.

Pe cît de numeroase pe atît de diferite — copertele broșate sau cartonate, pentru colecții bibliofile sau populare, care le realizează în răstimpul 1901—1908, vor fi de fiecare dată adaptate, cu bun gust și măsură, caracterului particular al cărții pe care o împodobesc. Astfel copertele destinate colecției „Opere complete”, înglobînd reeditările scrierilor clasiceilor români, sau cele menite aparițiilor literare ale epocii — romanele lui M. Sadoveanu în special —, precum și cele concepute pentru lucrările istoricului N. Iorga, s-au bucurat de o prețuire deosebită⁶⁰.

Atractive, formele stilizate, lesne descifrabile, ale elementelor figurative la care graficianul recurge, distribuirea și ponderea lor în cîmpul copertei, alegerea corpurilor de literă și accentuarea



Fig. 8. — *Almanach Hygiea*, 1902.

⁵⁷ Cf. B. Brezulescu, *op. cit.*, p. 68 și urm. și I. Moisil, *op. cit.*, în *Arhivele Olteniei*, 1926, p. 320. În afara cărților și broșurilor editate în tipografia lui Nicu D. Miloșescu la care ne vom referi mai jos, Piekarski va mai desena și copertele a două reviste, mai modeste, care apar concomitent la Tirgu Jiu, în aceeași editură, vezi *Șezătoarea săteanului*, 1898—1899, nr. 1—3 și *Lumina satelor*, An II, nr. 2—3, iulie—august 1899.

⁵⁸ În decorația învelitorilor acestor cărți apar primele interpretări inspirate de vechile tipărituri, de documentele pe care Piekarski le descifrează și le reproduce — vezi în: *Publicațiile muzeului județean* ..., planșele reprezentînd hrisoave ale lui Vlad Voievod (1487), Mihnea Voievod (1579), Vladislav (1525) și Radu Vodă Mihnea (1605) — și anume:

scrisul cu letrine și inițiale ornate, motive florale stilizate, motivul zapisului cu marginile afectate de vreme sau al filacterului desfășurat, pecetea cu blazon, motive care vor reveni adesea și în ornamentica altor coperti sau în decorul interior al cărților (vignete, chenare etc.).

⁵⁹ De remarcat înscrierea copertei în spiritul cărții — nota romantic elegiacă a peisajului de iarnă, elementele florale Art Nouveau.

⁶⁰ Vezi și Mircea Tomescu, *Istoria cărții românești, de la începuturi pînă la 1918*, București, 1968, p. 159 și urm., precum și ilustr. 105—106, 108, 111—114; Coperte ale lui Piekarski sînt reproduse și în Dan Simonescu, Gh. Buluță, *Pagini din istoria cărții românești*, București, 1981, p. 113.



Fig. 9. — N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, 1905.

contrastante, alăturate franc, cît și în decorația tipografică din interiorul cărților, în numeroase che-nare, frontispicii, vignete, letrine etc.⁶⁴.

Vorbind despre Piekarski în *Almanahul Graficei Române* din 1928⁶⁵, Nicolae Iorga atrăgea atenția asupra copertilor sale „atrăgătoare și îndrăznețe”, în culori, dintre care una, „plină de poe-zie”, înfățișa un călugăr în umbra mănăstirii; istoricul se referea la coperta volumului său *Sate și mănăstiri din România* (1905). Interesant că graficianul folosisese deja motivul călugărului — dar cufundat în studiu în interiorul chiliei — pe coperta cărții lui V. A. Urechia, *Cum era odineoară* (1901)⁶⁶. Iorga mai stăruia asupra unei coperte deosebit de sugestive a lui Piekarski — cea destinată cărții sale *Istoria Românilor în chipuri și icoane* (1905) semnalată ulterior și de Iuliu Moisil⁶⁷. Dintre cărțile lui N. Iorga cu coperte ilustrate de Rola Piekarski, Amelia Pavel remarcă *Scrieri alese*⁶⁸.

⁶¹ Vezi Carol Scrob, *Rouă și brumă. Poezii*, București, 1901.

⁶² Vezi : I. Al. Brătescu-Voinești, *Nuvele și schițe*, Bucu-rești, 1903.

⁶³ Vezi reclama pentru „Grand Hotel de France” de la București, pe contracoperta (spate) de la *Calendarul Miner-vei*, 1901. În ceea ce privește abundența afișelor și reclamelor străine — vezi fotografia scării principale din localul Ade-vărului în *Almanahul Adevărului — an 1900*, București, 1899.

⁶⁴ Se cere remarcată în special decorația interioară din *Almanahul tipografie* (1900—1904) și din *Calendarul Mi-nervei* (1901—1908) chenarele și frontispiciile destinate lu-nilor anului (uneori cu trimiteri spre Jugendstil) frontispici-ile cu episoade din istoria tipografiei, cu motive decorative

diferită a scrisului după natura informației comuni-cate (autor, titlu, volum, editură etc.) sînt astfel dozate, încît ideea principală a textului să reiasă deslușit.

Căutarea unor efecte corespunzătoare sensi-bilității moderne amintește uneori de exuberanța dinamică, de policromia rafinată, de motivele afec-ționate în fanteziile decorative „fin de siècle”: ele-mente vegetale, tinere fete despletite, șerpi, cranii, se regăsesc pe copertele unor cărți, precum *Rouă și brumă — Poezii*, de Carol Scrob⁶¹, ori *Nuvele și schițe* de Al. Brătescu-Voinești⁶², ce ne duce cu gîndul intrucitva spre Cheret, precum și pe cele ale unor calendare sau almanahuri: *Calendarul Minervei* (1901—1902), *Almanach Hygiea* (1901—1902).

Uneori, combinarea traseului neutru, orna-mental, cu modelări și sinuozități liniare delimitînd suprafețe acoperite cu tente plate — eventuale su-porturi pentru jocuri pur grafice, coloritul viu, evocă limbajul succint și rafinat al afișelor și reclamelor străine, franceze în special, abundente în această perioadă⁶³.

Cu deosebire expresivă și personală rămîne însă în continuare interpretarea și combinarea mo-tivelor de inspirație românească, fie medievală — de la vrejurile și ornamentele din frizele și briiele de pe biserici sau pietre de mormînt, la peceti, sau la scrisul inscripțiilor din tipărituri și documente — fie populară. Piekarski le va transpune atît pe coperte — unde influențat probabil de policromia ouălor încondeiate, va recurge adesea la întrebuintarea culorilor intense,

de pe piatra funerară a mormîntului lui Ștefan cel Mare, stemele județelor (însoțind articolul său despre *Regatul României*), vignetele.

⁶⁵ Cf. N. Iorga, *Ilustrația cărților românești. 1860—1890*, în *Almanahul Graficei Române*, Craiova, 1928, p. 32.

⁶⁶ Vezi : V. A. Urechia, *Cum era odineoară. Legende române : seria nouă*, București, 1901.

⁶⁷ Cf. Iuliu Moisil, *op. cit.*, Extras, Craiova, 1926. Sînt reproduse trei dintre copertile executate de Piekarski pentru volumele lui N. Iorga : *Istoria românilor în chipuri și icoane* și *Sate și mănăstiri din România* (ambele 1905), precum și *Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească* (1906), vol. I

⁶⁸ Cf. Amelia Pavel, *Desenul românesc în prima jumătate a secolului, XX*, București, 1984, p. 21.

Mult mai puțin receptiv, Gheorghe D. Mugur, cu un an înainte, în 1927, va scrie, tot în *Almanahul Graficei Române*, cu privire la expoziția internațională a cărții de la Florența, din 1922, care inclusea în secțiunea românească „producțiunea tipografică a Minervei din vremea lui Rola



Fig. 10. — P. Ispirescu, *Legende sau basme l românilor*

„Mai încolo dete peste un puț...” din „Fat^a moșului cea cuminte”, vol. II, p. 217.

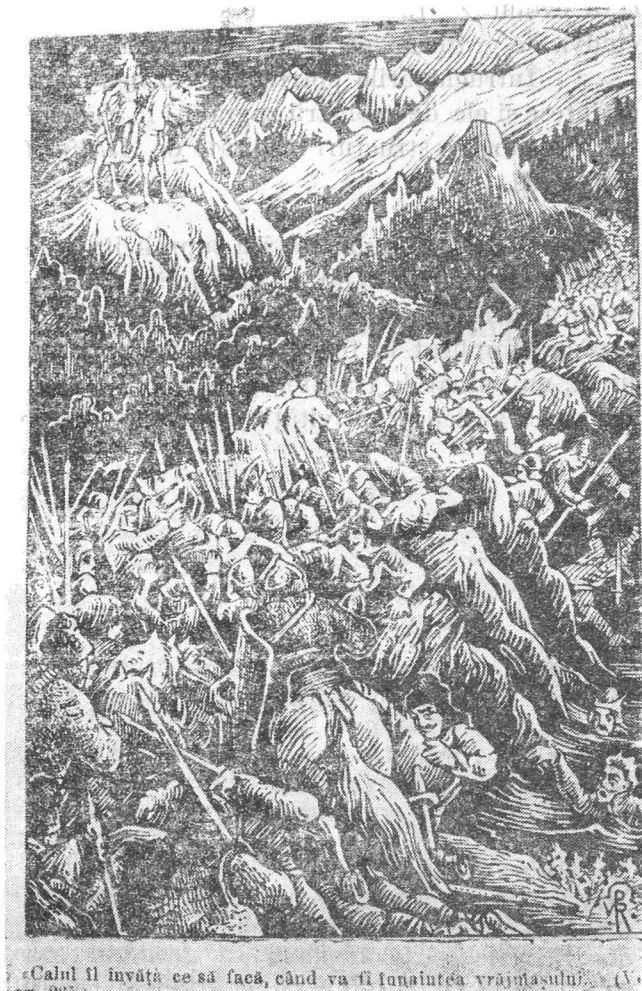


Fig. 11. — „Calul îl învață ce să facă” din „Făt Frumos cel rătăcit”, vol. I, p. 264.

Piekarski” — că acesta, deși „se străduiește a da cărții românești un aspect al ei... era în această înfățișare ceva greoi, încărcat, violent, o înfățișare de senzație care n-avea nimic cu decorația arhaică a cărții din trecut și cu arta originală a țării”⁶⁹.

Desigur, deși există fără îndoială un grăunte de adevăr în intransigența acestui refuz — dacă ignorăm spiritul epocii și ne situăm exclusiv de partea vechilor tipărituri românești a căror noblețe nu poate fi depășită, ne vedem totuși inclinați a ne apropia mai curînd de punctul de vedere favorabil al lui Nicolae Iorga.

Și aceasta cu atît mai mult, cu cît coperta și cele 121 de ilustrații pe care graficianul le realizează, scurt timp înainte de a muri, pentru *Legende sau basmele românilor* de Petre Ispirescu⁷⁰, în pofida calității mediocre a hirtiei și reproducerii tipografice banale, merită toată atenția nu numai pentru însușirile lor artistice propriu-zise, ci și pentru modul original în care un artist, străin de aceste locuri, reușește să pătrundă în universul spiritual specific românesc.

⁶⁹ Cf. Gh. D. Mugur, *Artă grafică a cărții*, în *Almanahul Graficei Române*, Craiova, 1927, p. 63—64.

⁷⁰ P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, Ediție

nouă de lux, ilustrată cu 121 chipuri originale de V. Rola Piekarski, București, 1908, 2 vol.

Moderne prin raporturile clar delimitate între zonele de alb și negru, prin cursivitatea suplă, inventivă, a traiectului liniar și decorativismul — aproape bidimensional al suprafețelor în care spațiul se alcătuiește convingător, ilustrațiile reconstituie mediul rural, autohton, cu viața sa familială, în care evoluează firesc oameni simpli, crai și domnițe în veșminte interpretate după cele văzute cândva de grafician pe pereții mănăstirilor din Vâlcea și Gorj.

Întruchipările potrivnice — zmei, mamoni, balauri, vrăjitoare, iele ș.a. hiperbolizate fabulos, amintesc și ele de monștrii zugrăviți în *Judecățile de apoi*, așa cum palatele acumulează și ele turnuri sau caneluri pe structuri inspirate de *Așediul Constantinopolului* sau direct de arhitectura noastră medievală.

★

Încheind așadar, fără a supralicita valoarea artistică și documentară a acestor mărturii, care persistă încă în pofida fatalei deteriorări a periodicelor, rezistînd dinaintea prestigiului viitor al caricaturii, al artei tipografice românești, Witold Rola-PiekarSKI poate fi socotit un artist de real talent, profund implicat în fluxul existenței poporului său de adopțiune, a cărei evoluție o lega, în mod lucid, nu numai de transformarea condițiilor social-politice dar și de lărgirea orizontului cultural, de formarea acelei receptivități complexe, care marchează decisiv anii de la răscrucea de veac.

A V-A SESIUNE ANUALĂ A COMITETULUI NAȚIONAL ROMÂN
DE ISTORIA ARTEI

(București, 26–27 mai 1986)

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXT EUROPEAN. CONSONANȚE
ȘI SINCRONISME STILISTICE

În zilele de 26 și 27 mai 1986 a avut loc, sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice, în colaborare cu Comitetul Național Român de Istoria Artei, sesiunea de comunicări științifice cu tema „Arta românească în context european. Consonanțe și sincronisme stilistice”. Preocuparea care a stat în centrul acestei manifestări este legată de același interes constant pentru studiul artei românești în contextul evoluției culturii omogene, pentru stabilirea interferențelor și elucidarea în adâncime a calității, duratei, forței și direcției influențelor diverse prin care spațiul artei românești s-a integrat în concertul spiritualității diferitelor zone culturale ale continentului nostru.

Dezbaterea debutează cu comunicarea lui Radu Florescu, *Aulic, provincial și artizanal la Tropaeum Traiani*, în care autorul propune o nouă lectură a monumentului triumfal de la Adamclisi (singura creație de acest fel a artei romane provinciale, care a putut fi reconstituită), grandioasa construcție fiind prezentată ca o sinteză între o concepție artistică aulică, forme arhitectonice și plastice cu aspect provincial și trăsături artizanale, vizibile în componența detaliilor decorative.

Axându-și comunicarea *Un aspect necunoscut al romanului din Transilvania*, pe reliefarea unor elemente de structură și decorație caracteristice arhitecturii acestei zone, în raport cu monumentele ridicate, anterior ori concomitent, în spațiul central-european, Tereza Sini-galia pornește de la reanalizarea construcției și aspectelor ornamentale ale bisericii evanghelice din Cincu (județul Sibiu) — bislică roma-

nică datată actualmente în jur de 1260. S-a emis ipoteza că ceea ce până acum fuseseră considerate, în mediul transilvănean, „ferestre romanice geminate” sau „bifore”, reprezintă de fapt deschiderile, prevăzute cu ancadrame de piatră sprijinite pe colonete ale fostelor tribune laterale.

În comunicarea *Din nou despre Tismana*, Cristian Moisescu, revenind asupra unor propuneri mai vechi de datare a bisericii mănăstirii, care stabileau ca moment al construirii sale prima jumătate a secolului al XVI-lea, propune ipoteza, pe baza informațiilor documentare și a elementelor stilistice și tehnice, că monumentul a fost ridicat în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, mai precis între anii 1378–1379. Analiza arhitecturii edificiului duce la concluzia că biserica de la Tismana prezintă analogii evidente cu monumentele de tipul „cruce grață înscrisă, cu puncte libere de sprijin”, inclusiv cu marile catolicoane athonite.

Preocupat de descifrarea unor aspecte încă nerezolvate în configurația monumentelor medievale românești — și anume de înfățișarea așa-numitelor templeane, situate în partea răsăriteană din interiorul principalelor ctitorii voievodale sau boierești, cu rostul de a delimita spațiul central de sanctuarele respectivelor edificii — Vasile Drăguț, în comunicarea *Un ansamblu de sculptură decorativă din epoca lui Alexandru cel Bun*, analizează problema cadrelor-suport pentru susținerea broderiilor monumentale de tipul dverelor, pe baza descoperirii unor lespezi decorate pe partea interioară cu reliefuri plate — neîndoios fragmente ale parapetelor unui asemenea templon — în pardoseala mănăstirii Bistrița-Neamț. Piese de sculpt-

tură decorativă de expresie bizantină, templeoanele sînt larg răspindite și prețuite în Orientul Bizantin, moda lor dăinuind pe parcursul secolelor X—XIV, rămășițe aflîndu-se azi atît în lapidarii cît și *in situ*.

Oprindu-se asupra *Interferențelor spirituale în patronajul artistic al lui Neagoe Basarab*, Radu Ștefan Ciobanu subliniază faptul că principalele merite ale domnitorului ridicat din puternica familie a boierilor Craiovești privesc activitatea sa în domeniul artistic, vădind o spiritualitate clădită deopotrivă pe știința cărturarilor bisericii răsăritene, pe legăturile cu eclectica civilizație otomană și pe cunoașterea Renașterii central-europene. Vizibile în puținele vestigii literare, arhitectonice, de artă decorativă ce ne-au parvenit, aceste interferențe s-au grefat pe fondul creației originale românești.

În comunicarea *Ecouri italo-levantine în arta aulică din țările române către 1600. Texte și context*, Răzvan Theodorescu a cercetat, pe baza unor mărturii scrise de epocă prezenta, în spațiul românesc, în a doua parte a secolului al XVI-lea, a unui gust și a unor opere de artă legate îndeosebi de lumea venețiană, înclinație manifestată de domnii muntenii și moldovenii din neamul Mihneștilor (Alexandru al II-lea Mircea, Petru Șchiopul) — ca și de unii principii transilvani din familiile Zápolyá și Báthory. Este semnificativ interesul pentru pictura de șevalet, în vederea alcătuirii unor „galerii” de portrete de strămoși, fenomen asemănător mai ales celui din pictura venețiană, unde un anume „istorism” transforma portretele în cronică ilustrată. Autorul a abordat și unele chestiuni de periodizare, respingînd teza potrivit căreia și arta românească a timpului ar fi existat o epocă de Renaștere și arătînd că nu trebuie confundate elementele morfologice renascentiste sau un anume internaționalism cosmopolit de sfîrșit de ev mediu, cu fenomenul propriu-zis al Renașterii.

Evidențiind rezultatele unor investigații anterioare de detaliu, comunicarea Ioanei Cristache-Panait privind *Arhitectura românească de lemn în context european*, s-a axat pe analiza lăcașului de cult, din comparația acestuia cu edificiile cu funcție similară din alte țări (Norvegia, Suedia, Rusia, Polonia), reieșind pregnant particularitățile de structură și decorație proprii mediului românesc.

Situîndu-se în domeniul preocupărilor legate de cultura de tradiție bizantină a Europei răsăritene, comunicarea Ancăi Vasiliu, *Pictura murală brîncovenească și unele forme ale postbizantinismului grecesc* s-a concentrat asupra problemei „modelelor” iconografice, asupra originii și circulației lor sub forma unor „caiete de modele”, a căror problemă este încă insuficient lămurită. Avatarurile acestora în lumea postbizantină implicau, dincolo de determinismul extraestetic, o metamorfoză semantică, cu rupturi și reluări parțiale, uneori în planuri

culturale diferite, a semnificațiilor simbolic-teologice ale demersului iconografic general. Autoarea se oprește asupra unor exemple de modele iconice grecești din secolul al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea din Epir, Tesalia și Macedonia, analizîndu-le în raport cu cîteva ansambluri de pictură brîncovenească.

Studiînd problema *Interferențelor culturale și artistice în pictura murală de la Hurezi*, Corina Popa relevă faptul că intrarea Țării Românești, în prima jumătate a secolului al XVII-lea într-un circuit cultural vast european, datorită unor relații polivalente — pe de o parte cu Kievul și cu Moscova, pe de altă cu Veneția și Grecia — determină modificări corespunzătoare și în domeniul cărții, activitatea de tipărire, traducere, copiere și răspîndire a cărții de cult și populare vădind o substanțială intensificare. În aceste condiții programul iconografic al ansamblurilor murale de la Hurezi reflectă în mod convingător interferențele ce se pot stabili cu texte de largă circulație din literatura hagiografică sau exhatologică, unele dintre acestea aflîndu-se chiar în biblioteca mănăstirii.

În comunicarea *Unele aspecte ale receptării artei europene în Transilvania secolului al XIX-lea*, Gheorghe Vida și-a propus să sistematizeze o serie de date privind modul în care s-au propagat ecourile vieții culturale europene în rîndurile artiștilor și în conștiința publică din Transilvania acelei vremi. Metodologic, Vida recurge la tipurile de receptare stabilite de Hans Robert Jauss referitor la domeniul literaturii și constată în Transilvania, în raport cu tendințele plastice europene, fie o identificare de natură admirativ-simpatetică, fie o distanțare ironică.

Analizînd aspecte legate de *Romantism, academism și impresionism în opera lui Theodor Aman*, Adrian Silvan Ionescu supune creația pictorului unei noi investigații stilistice prin suprapunerea și raportarea ei la tendințele unor matrice culturale și artistice europene confrun-tînd-o cu realitățile naționale ale momentului cărora artistul român le răspundea în cel mai înalt grad.

Observațiile cuprinse în comunicarea Ameliei Pavel, *Sincronism și geografie*, se opresc în principal asupra însuși conceptului de sincronism, care în circulația curentă a termenului accentuează mai ales factorul timp și implică prioritar teritoriul culturii formelor. Printr-o serie de exemple sînt evidențiate și alte aspecte semnificative ale sincronismului: cele care se constituie în zonele plurinaționale, pe baza coexistenței geografice — astfel în Elveția și în Europa centrală — precum și cele ce privesc componente definitorii ale experienței de cultură în aceste zone, sursele ca și ecourile răspîndirii lor.

Cu *Vitold Rola Piekarski — un grafician uitat și legăturile sale europene*, Ruxandra Juvara readuce în discuție perioada anilor de la sfîr-

șitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, înfățișată prin intermediul unui artist străin, polonez de origine, refugiat atunci pe teritoriul României. Prin calitățile autentice ale limbajului grafic, printr-o statornică aderență la problematica timpului, Piekarski a contribuit la sincronizarea pulsului artei românești moderne cu cel al artei europene, contemporane, cu tendințele internaționaliste care se făceau simțite în cadrul ei, în jur de 1900, putînd fi socotit printre deschizătorii unor drumuri ce-și vor afla împlinirea în secolul XX.

Ioana Vlasiu, în comunicarea „*Noul clasicism*” al anilor '20 și echivocul sincronismului se ocupă de unele probleme ale picturii românești din anii '20 așa cum se reconfigurează ele din perspectiva mai cuprinzătoare a cercetărilor întreprinse, pe plan european, în ultimii aproximativ 10–15 ani, asupra „realismelor interbelice”.

În comunicarea sa *Artă 1925 în România. Delimitări, preliminarii*, Mihai Ispir a constituit o introducere la studiul evoluției formelor de tip „Art Déco” în arta românească interbelică. Fenomen încă necercetat la noi în profunzime, „Artă 1925” a avut rolul său în acordarea unor aspecte ale vieții artistice românești dintre cele două războaie, la rezonanțele unei evoluții internaționale a problemelor vizualității și care avea să primească ulterior, din parte-i, răspunsuri specifice.

Reluînd firul unor preocupări anterioare, comunicarea lui Radu Ionescu *O voce românească în arta franceză : Dimitrie Vărbănescu*, pătrunde în analiza creației marcantului-artist supra-realist de origine română, stabilit la Grenoble, în 1929. Picturile, desenele, gravurile și ilustrațiile sale de carte trădează, în afara capacității imaginative de mare originalitate un fundal în care își fac apariția și reminiscențe din fondul arhaic al culturii românești, amintirea unor vechi obiceiuri folclorice.

Comunicarea *Pansincronismul ca ieșire din timp : note despre post-modernism* a Magdei Cârneli, care încheie dezbateră, pătrunde în teritoriul artelor vizuale contemporane — problemele simptomatice ridicate de post-modernism în cadrul imaginii fiind îndeosebi : raportarea la avangardă/modernism, raportarea la istorie, problema modelelor vizuale, problema celui artistic, problema care, toate, se cuprind concentric și se completează reciproc.

Discuțiile numeroase, variate și multilate-rale, extinse pe o arie largă ce lega, peste timp, vestigiile antichității de preocupările contemporane, integrînd România în ampla respirație a Europei medievale ori moderne, au certificat interesul major al temei dezbaterii, oportunitatea unei asemenea manifestări științifice.

RUXANDRA JUVARA MINEA

ÉCOLE DU LOUVRE, *Metodele științifice în studiul și conservarea operelor de artă*, Paris, 1985, 250 p.

Departe de a fi rămas la stadiul de simplu *adăpost* sau *depozit* al unor colecții — ca în epocile trecute — muzeul modern este astăzi un important și indispensabil centru de cultură, cu un rol bine determinat în societatea contemporană, o instituție complexă, cu funcții multiple: aici se conservă, se restaurează și se expun opere ori alte obiecte muzeale, aici se face cercetarea lor sistematică, aprofundată.

Preocupările pentru cercetarea operelor, a obiectelor arheologice, etnografice sau de alt fel și sub *aspectul lor material* apar relativ tirziu, anume în cea de a doua jumătate a sec. XIX (angajînd savanți de talia unui Louis Pasteur sau W. K. Roentgen), dar odată inițiate ele devin regulă, se extind, devin tot mai temeinice pe măsură ce ne apropiem de zilele noastre. Iar dacă actul de păstrare a bunurilor culturale este probabil vechi cît însăși istoria, asistăm în prezent la o adevărată *revoluție a mijloacelor de studiu, conservare și restaurare*, o revoluție declanșată abia în ultimii cîțiva zeci de ani. În aceste ultime decenii s-a demonstrat de altminteri imposibilitatea studierii temeinice a valorilor muzeale în afara cercetării științifice concertate, la care participă științe exacte cum sînt chimia, fizica, matematica, statistica etc.

O recentă confirmare a utilității cercetărilor de acest fel, ca și a stadiului la care s-a ajuns în cercetarea interdisciplinară, îl constituie volumul elaborat și editat în anul 1985 de către specialiștii *Laboratorului de Cercetare a Muzeelor Franței* (LRMF) de pe lângă Muzeul Luvru, intitulat *Metodele științifice în studiul și conservarea operelor de artă*. „Destinat studenților și istoricilor — cum ni se spune în prefață — prezentul manual recapitulează și aduce la zi cunoștințele acumulate începînd cu aproape 25 de ani în urmă de Laboratorul de Cercetare a Muzeelor Franței pentru a sprijini înțelegerea a ceea ce pot aduce științele exacte cunoașterii operelor de artă”.

Cartea (care își propune să fie, după cum vedem, un *manual*), apărută în format mare și în condiții grafice de excepție, prezintă pentru

început două mari secțiuni — prima, destinată *studiului picturilor*, cea de a doua *studiului obiectelor de artă și de arheologie* — și se încheie cu teme de interes general. Diversele capitole sînt semnate de specialiștii Laboratorului.

Studiul picturilor pune cercetătorului probleme din cele mai dificile, dat fiind caracterul eterogen al materiilor din care este alcătuit un tablou: suportul (pînză, lemn, carton, metal etc.), pigmentii (materii organice sau minerale, naturale sau artificiale), aglutinantul (uleiuri sicative de origini variate), verniul final (rășini diverse). Toate acestea fiind dispuse în straturi suprapuse, unul acoperind pe celălalt, examenul lor pretinde procedee și tehnici specifice.

Examenul unui tablou începe cu studiul suprafeței acestuia, la un ecleraaj natural sau artificial. *Lumina tangențială* sau *razantă* pune în evidență starea materiei picturale, deformările pînzei, „scriitura” pictorului; prin *macrofotografie*, cu o mărire între 5—10 ori, se adîncesc observațiile făcute anterior, adăugîndu-li-se date care privesc rețelele de cracluri sau prezența unor repictări; datorită *microfotografiei* realizate cu un microscop care mărește pînă la 3000 de ori se acumulează noi date în legătură cu modul de frecare al pigmentilor, stadiul uzurii grundului, alte diverse alterări; iar *fluorescența ultravioletă* încheie studiul suprafeței tabloului.

Examenul se continuă prin investigarea „desu-urilor”, prin pătrunderea în straturile profunde ale tabloului. Se apelează pentru început la *razele infraroșii*, care decelează elemente legate de natura unor culori, eventuale repictări sau modificări aduse operei de către artist, semnături dispărute sub verniuri și chiar desenul inițial al autorului. *Razele X* constituie un mijloc „esențial și primordial” de investigare a operei pictate; ele permit observarea caracterelor și stării, suportului ca și a cușei picturale, modificările compoziției inițiale, caracteristici specifice unui anumit artist.

Se recurge apoi la extragerea unor minuscule fragmente de materie picturală, asupra cărora — după ce au fost înglobate într-o rășină poliesterică și secționate transversal — se fac analize stratigrafice la un microscop ce le mărește

între 100 — 200 ori ; examenul lor relevă numărul și grosimea cușelor, verniurile intermediare, variațiile de aglutinare și, desigur, repictările mai vechi sau mai recente. Asupra acelorasi eșantioane sînt efectuate apoi diverse *teste microchimice* : acțiunea unui solvent sau reactiv, încălzirea, fixarea coloranților specifici etc. Pentru a se obține informații asupra moleculelor se recurge la *spectrometria moleculară*, care folosește tehnici ca : spectrometria de absorbție infraroșie, microsonda MOLE etc., cu ajutorul lor putînd fi studiați pigmentii, lianții, verniurile, ceara, polimerii sintetici etc. Pe de altă parte, cu ajutorul a două tehnici cromatografice (cromatografia în fază lichidă și în fază gazoasă) folosite de asemenea în studiul eșantioanelor sînt separate unele melanjuri, identificîndu-se diverșii pigmenți și lianți ce le compun.

În cele din urmă ne putem însă întreba — odată cu unul din autorii cărții în discuție : „aceste examene și analize n-au oare decît un interes documentar : identificarea și modul de utilizare a materialelor picturale ? În fapt problemele aflate la originea acestor studii ale picturii în laborator sînt adesea de un alt ordin : conservare, restaurare, datare, autentificare ...”. Iar aceste studii, așa cum ni se demonstrează în ultimul capitol al secțiunii destinate picturilor, apelează la *electronică* (pentru vizualizarea fenomenelor situate dincolo de percepția oculară) și la *informatică* (tratamentul numeric al imaginii, realizat prin cuplarea la un ordinator).

Cea de-a doua secțiune a cărții, dedicată *studiului obiectelor de artă și de arheologie*, este și cea mai extinsă, lucru explicabil prin varietatea materialelor de lucru și implicit, a tehnicilor utilizate pentru crearea lor. Cercetarea începe și de astă dată prin *examenul suprafeței*. Se recurge la lupa binoculară (cu viziune stereoscopică), la eclerajul razant, apoi la fluorescența în ultraviolete ; urmează studierea cu ajutorul microscopului optic (care mărește pînă la 1000 ori) și a celui electronic cu baleiaj (care mărește pînă la 300 000 ori), după care se apelează la reflectografia infraroșie și la emisiografie. Studiul suprafeței îl precede pe acela al *constitutivei interne* a obiectelor. Este folosită *endoscopia* (care pune în evidență restaurările anterioare, fisurile, sistemul de asamblaj etc.), *radioscopia* (razele X traversează obiectul dezvăluind părțile constitutive ale acestuia, tehnica fabricării, starea de conservare) și *microscopia* (eșantioanele extrase și secționate permit observarea și studiul glazurilor și temperaturilor de ardere ale ceramicii, starea preparației, repictările, frecarea pigmentilor, coroziunea metalelor și a sticlei etc.).

Analizele se fac fie direct pe obiect (prin microfluorescența X sau spectrometria cu emisie în ultraviolete), fie pe eșantioane (prin fluorescența X, spectrometria cu emisie în ultraviolete, fotometria flamei, microsonda Cas-

taing, microfluorescența X). Se mai operează diverse alte analize structurale, mineralogice, ale compuşilor organici, ale țesăturilor și coloranților etc., pentru care au fost elaborate o serie de tehnici specifice.

Așa cum ni se precizează în recenta publicație LRMF, „toate aceste metode sînt reluate detaliat în cursurile ce urmează ; aplicațiile lor sînt ilustrate cu exemple variate cuprinzînd ansamblul materialelor arheologice conservate în colecțiile muzcale : pictură, metal (aur, argint, aramă, bronz, plumb), ceramică, faianță, porțelan, sticlă, email, fildeș, os, lemn, ambră, jais, steatită, chlorită, pietre prețioase, pietre dure (marmură, alabastru), hîrtie, pergament, piele, ceară, grăsimi, bituin etc. ...”.

Prezentarea în acest cadru a prea multor detalii fiind fastidioasă și neavenită, ne mărginim a stirni interesul cititorului pentru volumul la care ne referim prin enumerarea altor cîteva capitole din studiul obiectelor de artă și arheologie : *Metode de examen și analiză, Tehnici radiografice, Difrakția razelor X, Microfluorescența razelor X, Spectrometria fluorescentă a razelor X, Microscopia electronică cu baleiaj, Tehnologia ceramică și analiza prin microscopul optic, Examenul metalografic și spectrometria cu emisie în ultraviolete, Metode de datare, Informatica*.

Cu sobrietatea și competența unui veritabil manual, cartea coordonată și realizată de Juliette Hours sfîrșește prin a prezenta specialiștilor, ca și tuturor celor interesați, problemele generale de *ecleraj* și *climat* în muzee. Este prilejul să fie enumerate toate cunoștințele acumulate în acest domeniu, începînd cu natura radiațiilor, modul lor de măsurare, protecția operelor de artă și continuînd cu componentele „climatului” : compoziția aerului, gradul de umiditate, temperatura, condițiile de conservare (pentru lemn, hîrtie, piele, metale, ivoiri, os, textile).

În încheiere, după ce odată cu autorii am parcurs în detaliu problemele ce constituie baza activității prezente a LRMF, ne sînt prezentate perspectivele de viitor ale acestui impresionant laborator. Toate acestea, laolaltă cu fotografiile, schemele, diagramele, fișele, sau bibliografia adusă la zi, sînt de natură să creeze în mintea cititorului pe de o parte senzația puțin stranie a participării la marea aventură a cunoașterii, iar pe de alta certitudinea că tezaurul cultural al umanității (periclitat atîta vreme de ignoranță, indiferență, incendii, războaie, poluare, bătrînețe) poate fi protejat și transmis celor care vin după noi.

Cartea de față — un veritabil act de cultură — ne relevă la ce performanțe prodigioase s-a ajuns în munca asiduă și de o înaltă competență a specialiștilor acestui domeniu, o muncă ce din nefericire este în bună măsură necunoscută publicului larg.

LIVIU LĂZĂRESCU

De curind, bibliografia privind monumentele athonite a fost îmbogățită cu două contribuții fundamentale sub semnătura prof. arh. Paul Mylonas. Apreciat în lumea specialiștilor ca fiind cel mai avizat cunoscător, contemporan al arhitecturii Sfintului Munte prof. Mylonas a investit o viață întreagă pentru cercetarea și relevarea amănunțită a tuturor edificiilor care fac zestrea republicii monastice de la Athos¹. Numărul aparent mic al studiilor publicate² este compensat de densitatea informației, dar mai ales de claritatea și acribia metodei de cercetare, admirabilă fiind relația text-imagine pusă în serviciul demonstrațiilor. Aceste observații cu caracter general privind publicațiile sale anterioare sînt confirmate în mod strălucit de cele două studii asupra cărora ne vom opri în cele ce urmează.

Primul dintre ele, *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite* („Cahiers archéologiques”, 32, 1984, p. 89—112), depășește cu mult ca interes problema tratată în prim plan, implicîndu-se în chiar dezbaterea de fond privind istoria arhitecturii bizantine. Procedînd din aproape în aproape, pe baza cercetării monu-

mentului în discuție, a serierilor hagiografice și a descrierilor din diferite epoci, prof. Mylonas reconstituie principalele etape din existența catholiconului Marei-Lavre, astfel: Anul 963, începutul lucrărilor de construcție prin grija sfîntului Athanasie, biserica fiind de tip cruce gracă înscrisă cu patru suporti liberi. Anii 1002 (997?) — 1004, lărgirea naosului prin adăugarea celor două abside laterale. Anii 1010—1020 (sau 1010 către 1050), construirea celor două paraclise de sud și de nord, construirea probabilă a unei colonade între cele două paraclise formînd un exonarthex deschis. Înainte de 1744 zidirea colonadei dintre capele (pentru a se crea un al doilea narthex) și adăugarea unui alt exonarthex pe coloane.

Nu este locul să repetăm aici toate celelalte date care intră în cronologia întocmită de autor și care privesc refacerile bolților distruse de cutremure, pavimentele ornamentale, placajele cu marmură, picturile murale etc. De importanță capitală pentru problema abordată este demonstrarea faptului că adăugarea absidelor laterale la naosul Marei Lavre a fost rezultatul firesc al ceremonialului religios instituit la Athos de chiar sfîntul Athanasie. Necesitatea unor spații speciale pentru călugării cîntăreți — de unde denumirea de *χορός*, dată absidelor laterale — a condus către soluția evocată, tipul de biserică în cruce greacă cu abside laterale devenind de aici încolo tipic pentru catholicoanele athonite³.

Se știe că asupra originii și apariției absidelor laterale la bisericile bizantine pentru a da naștere așa-zisului plan triconc există nu puține păreri contradictorii, mai mulți cercetători (G. Millet, J. Strzygowski, F. W. Hasluck, C. Mango) fiind convinși că la mijloc este vorba despre o influență armeano-georgiană⁴. Dim

¹ Am avut prilejul să vizitez cabinetul de lucru al prof. Mylonas și să admit uriașa arhivă personală cu fișe și relevee „piatră cu piatră” a monumentelor athonite. Publicarea acestui imens și inestimabil material documentar ar face cînte și celei mai pretențioase case de editură, iar pentru cercetările de artă bizantină și postbizantină ar constitui un reper niciodată de trecut.

² P. Mylonas, *Ἡ Ἀρχιτεκτονική τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, în *Νεα* „Εστία” 1963, fasc. 875, p. 166 și urm.; idem, *Two Middle-Byzantine Churches on Athos*, în „XV^e Congrès d'études byzantines”, Atena, 1976, p. 545—574; idem, *Les étapes successives de construction du Protaton*, în „Cahiers archéologiques”, 28, 1979, p. 143—160; idem, *Dates inconnues du Mont-Athos, I, La Grande Lavra*, în „1^{er} Symposium d'Archéologie et d'art byzantin et post-byzantin”, Atena, 1981; idem, *Nouvelles recherches au Mont-Athos (Lavra)*, în „Cahiers archéologiques”, 29, 1980, p. 175—177; idem, *Le terme architectural χορός-choeur, avant et après saint Athanase l'Athonite*, în „4^e Symposium d'Archéologie et d'Histoire de l'Art byzantine et post-byzantin”, Atena, 1984, p. 39—40.

³ Potrivit reconstituirii operate de P. Mylonas (*loc. cit.*, p. 104) s-ar părea că biserica prima athonită de tip cruce greacă înscrisă cu abside laterale a fost catholiconul mănăstirii Vatopodi, amplificat după sfaturile sfîntului Athanasie, sau reconstruit în anul 1000, deci cu cîțiva ani înaintea lărgirii catholiconului de la Marca Lavră.

⁴ P. Mylonas (*loc. cit.*) operează minuțioase trimiteri la toți autorii citați (p. 107—110, notele 7, 10, 11, 17)

potrivă, încă din 1916, G. Sotiriou constată existența absidelor laterale la biserici paleocreștine din Egiptul secolului al V-lea și presupune că este vorba despre amenajări dictate de necesitățile liturgice. Pentru Athos, el crede că originile absidelor laterale se cer căutate în centrele monastice mai vechi din Asia Mică⁵. După ce, o vreme, acceptase influența caucaziană, A. K. Orlandos a susținut originea athonită a catholiconului cu abside laterale, de la Athos acest tip de plan răspîndindu-se în Grecia apoi în Serbia și în țările române⁶. La rîndul său, E. Weigand, fără să ignore edificiile paleocreștine de plan triconc din Egipt și Palestina, consideră că bisericile athonite în cruce cu abside laterale sînt rezultatul unei elaborări locale corespunzînd nevoilor liturgice ale unei biserici monastice⁷.

P. Mylonas ia în considerare și opiniile altor autori care s-au ocupat de arhitectura Sfințului Munte, fără să-l uite pe românul G. Balș⁸, cu mențiunea că acesta a publicat „pentru prima oară” planurile mai multor catholicoane⁹.

Pentru demonstrația sa cîteva elemente sînt precumpănitoare. Ideea unor spații destinate coriștilor se regăsește în „Regula” (Hypotyposis) din secolele al IX-lea și al X-lea a mănăstirii constantinopolitane Stoudion, fără ca biserica acestei mănăstiri să dispună de asemenea spații special amenajate. Inspirindu-se din „Regula” stoudită, sfîntul Athanasie a încercat prima oară rezolvarea unor spații speciale pentru coriști la biserica de tip basilical a mănăstirii Protaton, căreia i s-a creat un similitransept în anul 965. La Vatopedi, pentru prima oară, la anul 1000, absidele laterale își făceau apariția inaugurînd un sistem pe care catholiconul Marei Lavre l-a consacrat definitiv.

Subliniind din capul locului că demonstrația profesorului Mylonas ni se pare pe deplin convingătoare, dorim să reținem atenția asupra cîtorva aspecte. Foarte mulți autori care s-au ocupat de arhitectura bizantină au fost tentați să explice geneza acesteia numai în afara teritoriului grecesc, supralicîtînd importanța contribuțiilor Orientului Apropiat și a Caucazului. Confundînd calitatea și originalitatea unei arhitecturi cu dimensiunile mari, unii dintre ei nici n-au înțeles valoarea unor realizări precum bisericile de tip cruce înscrise în varianta atît de pură a școlii ateniene. În chestiunea așa-ziselor masive influențe armeano-georgiene, nu s-a ținut seama nici de diferențele de materiale

și tehnică de construcție, nici de — ceea ce este mai grav — atitudinea fundamental diferită față de raportul dintre formele interioare și cele exterioare ale unui edificiu. În timp ce arhitectura bizantină se caracterizează printr-un raport de concordanță dintre interior și exterior, în arhitectura caucaziană compoziția exterioară a volumelor unui edificiu nu lasă să se ghicească distribuția interioară.

Așadar, P. Mylonas are dreptate atunci cînd denunță sistemul ipotezelor care „aboutissent à l'application de la méthode de la morphologie comparée pour des formes qui, dans notre cas, ne sont pas comparables”¹⁰. În același timp mai trebuie reținută observația că ideea absidelor laterale nu trebuia neapărat să vină din Egipt, Palestina sau Caucaz, întrucît utilizarea absidelor laterale era cunoscută în arhitectura romană încă prezentă la Constantinopol și Salonic¹¹.

Oprindu-ne asupra acestei ultime observații, este util să reamintim că edificii religioase cu abside laterale, eventual într-o compoziție de tetraconc, erau cunoscute și în Peninsula Balcanică, încă din epoca justiniană, și chiar mai vechi. Astfel în Dobrogea, antică Scythia Minor, „basilica de marmură” din cetatea Tropaeum Traiani¹² era prevăzută cu un baptisteriu a cărui începere principală era de plan triconc (527—575)¹³. Tot un baptisteriu de plan triconc avea și basilica bizantină de la Goljamo Belovo (Bulgaria) construită în secolul al VI-lea¹⁴. Basilicile de plan tetraconc cu dublarea absidelor laterale de la Atena¹⁵, Ohrida¹⁶ și Peruștica (Bulgaria)¹⁷, toate datînd din secolele IV—VI, atestă procesul de constituire a unei tradiții locale care nu este cu nimic îndatorată unor influențe caucaziene sau din Orientul apropiat¹⁸.

¹⁰ *Ibidem*, p. 99.

¹¹ *Ibidem*, cu trimitere la Enneakouviton din Constantinopol.

¹² Azi în localitatea Adamclisi, jud. Constanța, România.

¹³ I. Barnea, *Les monuments paléochrétiens de Roumanie*. Roma, 1977, p. 121—178; idem, *Arta creștină în România*, București, 1979, p. 160—162.

¹⁴ Krastju Mijatev, *Die mittelalterliche Baukunst in Bulgarien*, Sofia, 1974, p. 16—17.

¹⁵ G. Sotiriou, în *Ἀρχαιολογική Ἑφημερίς*, Atena, 1929, p. 174; edificiu atribuit secolului IV.

¹⁶ Vera Bitraboza Grozdanova, *Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid*, Ohrida, 1975, p. 23—67; monument databil la sfîrșitul secolului IV — începutul secolului următor.

¹⁷ Este vorba despre „biserica roșie” atribuită primei jumătăți a secolului al VI-lea, K. Mijatev, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ S-a făcut destul caz despre tetraconcul de la Resafa care, pe lîngă faptul că nu a fost o biserică ci o sală de audiență a unei căpetenii arabe, datează din a doua jumătate a secolului al VI-lea, fiind deci posterior monumentelor balcanice citate (C. Mango, *Architettura bizantina*, Milano, 1974, p. 89, 96).

⁵ *Ibidem*, p. 107, nota 12.

⁶ *Ibidem*, p. 110, nota 13.

⁷ *Ibidem*, p. 110, nota 14.

⁸ G. Balș, *Notiță despre arhitectura Sfințului Munte*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, București, 1913.

⁹ P. Mylonas, *loc. cit.*, p. 107, nota 8.

În secolele IX—X, planul triconc s-a bucurat de o relativă popularitate în Peninsula Balcanică, dacă n-ar fi decît să amintim bisericile de la Pliska (Bulgaria)¹⁹, Sf. Pantelimon din Ohrida²⁰, Cuviosul Naum din Ohrida²¹. Prin urmare, sfîntul Athanasie avea destule exemple apropiate de biserici de plan triconc, despre care — chiar dacă nu le cunoștea direct — putea fi informat de unul dintre discipolii săi despre care știm că erau de toate naționalitățile²². Problema în discuție nu privește însă invenția absidelor laterale, ci destinația precisă pe care au căpătat-o pentru a deveni de aici încolo o componentă definitorie a catholicoanelor athonite și, prin difuzarea modelului, respectiv ritualului, a multor biserici din țările balcanice și românești.



În directă legătură cu studiul comentat mai sus se află un altul semnat de același autor: *Παρατηριδες ετο καθολικο χελουδαριου Observatii privind catholiconul de la Hilandar*, cu subtitlul *Evoluția tipului cu abside laterale și liti la Muntele Athos*. în *Αρχαιολογία*, 14, 1985, 1, p. 64—83.

Folosind aceeași metodă a cercetării „piatră cu piatră”, P. Mylonas pune în evidență faptul că în dreptul proscomidiei templonul prezintă caracteristici stilistice proprii secolelor X—XI, celelalte părți fiind databile în secolul XIV. Pavimentul de marmură din naos — exceptînd absidele — are o compoziție ornamentală care se regăsește la mai multe biserici bizantine, precum Hosios Lucas, Lavra, Iviron, Nea Moni, Stoudion etc. pretutindeni datînd din secolul al XI-lea. În legătură cu acest punct, pavimentele respective provin dintr-un centru artizanal specializat localizabil la Prokonnesul Propontidei. Pavimentele celor două abside prezintă caracteristici cosmatești, fiind redescoperibile unui atelier italian sau dalmatian din secolul al XIV-lea. Se mai constată că absidele laterale sînt luminate de trifore cu coloane subțiri databile în secolul al XI-lea.

Coroborînd toate aceste date, autorul ajunge la concluzia că anterior actualului catholicon al mănăstirii Hilandar a existat o biserică de tip cruce greacă înscrisă databilă în secolele X—XI¹.

¹⁹ K. Mijatev, *op. cit.*, p. 96.

²⁰ Biserică zidită în 893; D. Koco, în *Clemend d'Ohrid*, Skopje, 1968, p. 63 și urm.

²¹ K. Mijatev, *op. cit.*, p. 97, 100. În legătură cu problema în discuție a se vedea și Dj. Stričević, *Les églises triconques médiévales en Serbie et en Macédoine*, în *XII^e Congrès international des études byzantines*, Ohrida, 1961, p. 244 și urm.

²² P. Mylonas, *loc. cit.*, p. 99.

¹ Ar fi vorba, deci, despre biserica mănăstirii Hilandar menționată pentru prima oară în anul 1076 și restaurată după 1198 de către marele jupan sîrb Ștefan Nemanja, călugărit Simeon, și fiul său Sava. Mai rezultă din analiza între-

Dar investigația lui P. Mylonas se mai cere considerată și din alt punct de vedere. Cei mai mulți specialiști occidentali care s-au ocupat de arhitectura bizantină au fost înclinați să autonomizeze viața formelor, încercînd să explice fenomenul evolutiv doar pe baza perfecționării constructive sau prin preluarea de-a gata a unor soluții găsite aiurea. Fără îndoială, nu poate fi neglijată importanța noutăților tehnice sau a contaminărilor de limbaj. Dar într-o arhitectură ca aceea bizantină, hrănită de o subtilă spiritualitate, hotărîtoare s-au dovedit a fi încifrările simbolice și adaptarea la funcțiile liturgice. Iată de ce studiul profesorului Mylonas depășește cu mult o analiză de caz pentru a propune o metodă de cercetare.

Pe de altă parte, pornind de la constatarea că zidăria catholiconului de la Hilandar este omogenă, că cele patru coloane ale naosului² prezintă caracteristici ale arhitecturii romanice tîrzii și gotice, dar de regăsit și în ambianța arhitecturii sirbești, prin intermediul căreia pot fi explicate și bolțile în cruce pe nervuri din proscomidie și diaconicon, P. Mylonas presupune o reconstrucție integrală la începutul secolului al XIV-lea. La acest punct trebuie făcută precizarea că, pe baza documentelor, se știe că reconstrucția catholiconului de la Hilandar datează din anul 1293, donatorul acestei importante lucrări fiind regele sîrb Milutin³.

În momentul reconstrucției, pe lângă adăugarea absidelor laterale, a intervenit și o altă modificare de plan prin adoptarea narthexului dezvoltat, spațiu care în terminologia athonită se numește *liti*⁴. Acest tip de narthex, foarte util unei biserici mănăstirești cu mulți călugări și novici, apăruse prima oară la biserica Panaghiei de la mănăstirea Hosios Lucas în Phocida (mijlocul secolului X). La Athos, adoptarea narthexului-liti a fost opera reconstrucției de la Hilandar, de aici încolo el fiind preluat și la celelalte catholicoane de pe Muntele Sfînt.

Coroborînd datele din cele două articole prezentate pînă aici rezultă, credem, cu prisosință importanța contribuțiilor prof. Mylonas la elucidarea unor probleme-cheie din istoria arhitecturii bizantine.

prinsă de P. Mylonas că primii nemanjizi nu au reconstruit biserica Hilandarului în 1198 — 1199, ci doar au reparat-o.

² Autorul demonstrează că actualele coloane ale naosului au fost așezate exact pe locurile celor vechi.

³ D. Bogdanović, D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade, 1978, p. 42.

⁴ Fără să insiste asupra argumentelor, P. Mylonas lasă deschisă posibilitatea ca narthexul-liti să fi fost adăugat în anul 1347, rămînd, oricum, cel mai vechi de la Athos.

Consecvent cu cercetările sale de teren desfășurate pe întregul teritoriu al Greciei, prof. N. K. Moutsopoulos a adăugat de curind un nou titlu bibliografiei sale și așa atît de bogată¹. De data aceasta este vorba despre o lucrare consacrată unei foarte frumoase așezări de munte: Peristera. Situat cca 40 km la răsărit de Salonic, satul Peristera a păstrat numeroși martori ai unei valoroase arhitecturi civile, precum și un monument eclesiastic de excepție, biserica Sf. Andrei. Așa cum ne-am putut convinge cu ocazia vizitei noastre — septembrie 1984 — condițiile cadrului natural, cu creste stîncoase nu prea înalte, destul de generos înverzite, cu izvoare bune și abundente, au asigurat continuitatea de viață pentru o populație laborioasă, foarte atașată de propriile sale tradiții. Prin urmare, o cercetare complexă a formelor arhitecturale nu se putea sustrage — cum s-a și întîmplat — problematicei de ordin sociologic, funcție de care pot fi explicate anume aranjamente gospodărești sau tipurile de locuințe. De reținut că în afara agriculturii pe terenuri mici, atît cît permite solul stîncos, țărani din Peristera se ocupă cu creșterea animalelor mari și mici, de asemenea cu fierăria, olăria², cîldărăritul³, țesutul și croitoria. Casele și anexele gospodărești sînt construite din piatră de carieră, vag regularizată, și tencuite. Pentru stabilizare, după mai multe asize de piatră intervin grinzi de lemn. Casele au de regulă două niveluri: parterul este folosit ca pivniță, iar etajul este destinat locuirii. Deloc uniforme, casele din Peristera au mărimi, înălțimi și planuri foarte variate, la jocul de forme contribuind nu puțin necesitatea adaptării la modulațiile terenului în pantă. La diversitatea formală contribuie etajele scoase în consolă și cerdacele pe stilpi de lemn. Considerat în ansamblu, fondul de arhitectură vernaculară din Peristera ne apare ca unul dintre cele mai valoroase din Macedonia grecească, fiind un important reper pentru harta așa-zisei „arhitecturi balcanice”⁴. Tocmai datorită acestor argumente autorul nu s-a mulțumit doar cu

înregistrarea și relevarea obiectelor de arhitectură, operație laborioasă la care au fost antrenați și studenții Universității aristoteliene din Salonic, ci a mers mai departe, elaborînd proiecte de case menite să combată invazia kitsch-urilor arhitectonice, fals etichetate „vile”. Experiența încercată de prof. N. K. Moutsopoulos ni se pare demnă de a fi urmată în toate situațiile similare, pretutindeni unde procesul ireversibil de modernizare nu trebuie să se confunde cu distrugerea personalității unor așezări de veche tradiție. Pe lângă păstrarea și restaurarea, respectiv asanarea unor case existente, este necesar ca proiectarea noilor locuințe să aibă regim de unicat, înseriindu-se cu firească bunăcuviință în tradiția locală. Așadar nu proiecte tip, ci creații autentice bazate pe o temeinică cercetare a fondului arhitectonic specific fiecărei așezări.

De un extrem interes în cadrul lucrării evocate aici este biserica Sf. Andrei. Construită în anul 871 de către Sfîntul Eutimie⁵, un călugăr athonit, acest edificiu are o valoare de unicat în spațiul balcanic și pentru epoca sa. Zidăria este alcătuită din piatră de carieră și cărămidă în op neregulat, fațadele sînt în întregine tencuite. Învelitoarea, montată direct peste extradouri, folosește ca material lespezi subțiri de piatră legate între ele cu mortar. Zidăria, mai degrabă neglijată, ar lăsa să se identifice un șantier provincial, dacă planul foarte elaborat și elevația deosebit de complexă nu ar face necesare considerații contradictorii; în esență, planul are aspectul unui tetratronic dispus în cruce cu brațe egale, nucleul central este de plan pătrat; de o parte și de alta a sanctuarului (respectiv a triconului răsăritean) se află două ample pastoforii, fiecare încheiat spre est cu o absidă semicirculară, spre deosebire de absida altarului care este semicirculară la interior și cu trei laturi spre exterior. Fiecare tricon este suprainălțat de o turlă susținută de arce care descarcă direct pe ziduri. Turla nucleului central este susținută de patru coloane așezate către colțurile încăperii, sistemul de boltire fiind de tip cruce greacă înserisă.

Grăbit, ca-n atîtea alte ocazii, C. Mango a publicat un plan regularizat al bisericii din Peristera, cu precizarea că „le piu vicine analogie con questa pianta, compresa l'assenza del narthece, si trovano in Armenia”⁶. Observînd, pe de o parte, că asemenea tetratronicuri nu se găsesc în Armenia și că, de altă parte, concepția spațială este cu totul străină de modelele caucaziene, socotim că elucidarea cazu-

¹ N. K. Moutsopoulos, *Περίσπρ*, Salonic, 1986. În subtitlu se precizează „Studiu de prezentare și restaurarea catholiconului mănăstirii și propunere de renovare a habitatului tradițional”.

² De notat olăria neagră cu frumoase forme pentru vasele înalte și pentru ulcioare.

³ Materialul folosit fiind tabla de aramă.

⁴ Așa zisa „arhitectură balcanică” se cere considerată în cadrul unei largi familii de forme care se regăsesc pe o largă întindere din fostul imperiu otoman, cu precădere în Anatolia, cu totul remarcabilă în acest sens fiind localitatea Safranbolu. De altfel, așa cum a notat chiar prof. N. K. Moutsopoulos, terminologia de bază a caselor balcanice este de origine turcă (N. K. Moutsopoulos, *Esquisse des problèmes de réanimation des agglomérations historiques*, în „2^e Colloque ICOMOS sur les problèmes de la réanimation des villages historiques et de la typologie de l'architecture populaire”, Salonic-Kastoria, 1973, p. 36).

⁵ Multă vreme, biserica Sf. Andrei a fost catholiconul mănăstirii: în prezent funcționează ca biserică parohială. Remarcabil este faptul că pînă în anul 1715, cînd i s-a adăugat un narthex (cu care prilej a fost retezată absida vestică), monumentul nu a suferit nici o transformare. Soluția de restaurare propusă de autor, cu reducerea înălțimii narthexului, este pe deplin justificată.

⁶ Cyril Mango, *Architettura bizantina*, Milano, 1974, p. 208.

lui reclamă o analiză ceva mai nuanțată. Către o asemenea prudentă abordare conducea și faptul că, încă din secolul al IV-lea, sfântul Ambrozio din Milano postulase principiul „signum crucis templum est”. Tradiția bisericilor cruciforme, inclusiv de tipul quadrilob (dar nu tetratricone) este, în orice caz, tot atât de puternică în lumea italo-balcanică ca și în Caucaz.

Ținând seama de prezența celor cinci tulle care încununează biserica din Peristera, ne putem gândi, în condițiile unei ipoteze de lucru, la o sugestie constantinopolitană. Faptul că biserica din Peristera este închinată Sfântului Andrei reamintește ca moaștele apostolului sciților erau păstrate în biserica Sfinții Apostoli din Constantinopol despre care se știe că era un edificiu cruciform cu cinci cupole⁷. Rămânând în sfera ipotezei propuse, menționăm că în tezaurul bisericii San Marco din Veneția, ea însăși o replică interpretată a insignului mo-

nument constantinopolitan, se află o cățuie, chivot cu aspect de biserică cruciformă cu cinci cupole. Notabilă este aici tratarea extremităților crucii sub formă de absidă, asemănarea cu biserica din Peristera fiind evidentă. Desigur ne aflăm într-o zonă a analogiilor fără valoare probantă, dar nu trebuie exclusă din atenție posibilitatea ca monumentul care ne preocupă să fie el însuși o interpretare liberă, în cheie decorativă, a bisericii Sfinții Apostoli din Constantinopol. În orice caz, subliniem acest fapt, coronamentul bisericii din Peristera nu are nimic comun cu Caucazul și poate fi înțeles numai în relație cu monumentele capitalei bizantine, frecvent încununate de cinci tulle.

În final, apreciem că noua lucrare a prof. N. K. Moutsopoulos este de reală utilitate pentru toți aceia care se preocupă de istoria arhitecturii bizantine ca și de arhitectura vernaculară din Balcani.



Cercetător cu calități de benedictin, Maria Théoharis și-a legat numele de numeroase studii în care puterea de analiză și subtilitatea interpretărilor au făcut posibilă elucidarea unor aspecte puțin cunoscute sau chiar ignorate ale artei bizantine și postbizantine. Preocupată cu precădere de pictură¹ și de artele decorative², Maria Théoharis a publicat de curând un valoros volum privind broderiile de cult — vestimentare și liturgice³. Concepută ca un instrument de informare generală și sistematică lucrarea debitează cu un capitol care cuprinde o scurtă prezentare a principalelor centre de broderie aparținând lumii grecești: Constantinopol, Salonic, despotatul Epirului cu Arta și Ioannina, Muntele Athos, Meteora, despotatul Moreei — cu Mistras și Monemvasia, Chios, Creta, Trapezunt. Mai toate aceste centre sînt reprezentate prin piese păstrate azi în colecțiile mănăstirilor din Grecia, multe broderii avînd o remarcabilă valoare artistică și istorică. Atrage atenția epitaful din secolul al XIV-lea păstrat azi la mănăstirea Metamorphosis de la Meteora. Pe fondul veșnic presărat cu stele, trupul lui Isus mort plutește parcă înconjurat de o infinită singurătată. Nimic

narativ, nici îngerii care bocesc nu intervin în spațiul abstract al divinității adormite. Este același tip de compoziție pe care l-au folosit în Moldova autorii aerului (1484) de la mănăstirea Moldovița, sau cei ai epitafului (1638) de la biserica Trei Ierarhi din Iași, dovadă că circulația modelelor de prestigiu s-a prelungit vreme de secole fără să știrbească posibilitățile de interpretare ale noilor generații de artiști.

Autoarea nu uită nici producția de broderii eclesiastice ale atelierelor din Viena, cărora li se datorează numeroase piese din secolele XVIII—XIX. Problema merită un studiu aprofundat sub aspect artistic, pentru că tocmai aceste broderii, de înaltă virtuozitate artizanală, picturi cu acul în sensul rău al cuvîntului prin trădarea calităților materialului textil și imitarea servilă a picturalității baroce, au influențat negativ evoluția ulterioară a genului, lichidînd ultimele moșteniri a letradiției bizantine.

În următorul capitol, prima parte este afectată prezentării pieselor care compun ținuta vestimentară de ritual a sacerdoților și ierarhilor: sacos, felon, omofo, mitră, epitafii, orar, epigonation, epimanikia (minecuța). Deosebit de interesante sînt considerațiile privind utilizarea și evoluția acestor piese de-a lungul secolelor; ar fi fost utilă și o ilustrare de demonstrativă în acest sens. În continuare, sînt prezentate broderiile liturgice: antimis, acoperămint de sfință masă, epitaf, aer etc. O ultimă parte a lucrării conține date de ordin tehnic, inclusiv o planșă explicativă a punctelor de broderie.

Bibliografia, neașteptat de bogată pentru o sinteză de acest tip, ne oferă satisfacția de a vedea citați numeroși autori români ca M. A. Musicescu, O. Tafrali, E. Turdeanu, V. Vătășianu etc.

În concluzie, o lucrare de reală utilitate atât pentru amatorii de artă cît și pentru specialiști.

⁷ A. Grabar, *Opere bizantine*, in *Il tesoro din San Marco*, Florența, 1971, p. 86—88; *Venezia e Bisanzio* (catalog), Veneția, 1974, nr. 44.

¹ Amintim: Maria Théoharis, *Un nouveau traité sur la technique de l'art post-byzantin*, Atena, 1973; idem, *Une icône en mosaïque de saint Démétrius et la découverte des reliques du saint en Italie*, Atena, 1979.

² Maria Théoharis, *Sur les ateliers post-byzantins de Constantinople, la brodeuse Fusébie (1723—1725)*, Atena, 1967; idem, *I ricami bizantini*, in *Il tesoro din San Marco*, Florența, 1971, p. 91 și urm.; idem, *Le moine brodeur Arsenios et l'atelier des Météores au XVI^e siècle*, Lyon, 1979.

³ Maria Théoharis, *Εκκλησιαστικά χοροκευτίτα (Broderia eclesiastică)*, Atena, 1986.

TANCRED BĂNĂȚEANU

A plecat dintre noi Tancred Bănățeanu unul din reprezentanții de frunte ai etnologiei românești formate și dezvoltate în anii de după cel de-al doilea război mondial. Licențiat în litere al Universității din București (1944) și-a luat doctoratul în etnografie, cu strălucire, la numai 25 de ani, la Universitatea din Cluj (1946), unde o vreme a funcționat în corpul didactic universitar, părintd să incline către studiile de folclor comparat în perspectivă indo-europeană, domeniu în care părintele său, profesorul Vlad Bănățeanu, își făurise un nume. În acei primi ani ai activității sale a lucrat și în cadrul Filialei din Cluj a Academiei R.S.R. ca cercetător de artă populară, în care calitate a colaborat cu Institutul de Istoria Artei din București de sub direcția profesorului Gh. Opreșcu. Din acea epocă datează preferința pe care a acordat-o ulterior studiului artei populare, devenind în 1955 Director al Muzeului de Artă Populară a R.S.R. până în 1977, când în urma fuzionării acestuia cu Muzeul Satului, a rămas în conducerea noii instituții create până la pensionare, conducând astfel cel mai mare muzeu etnografic al țării timp de trei decenii. O imensă experiență de teren s-a grefat pe bogatele-i cunoștințe de specialitate dobândite prin lecturi sistematice în toate limbile de circulație internațională pe care le cunoștea și le vorbea cu distincție. Născut și crescut în adolescență în Moldova de Sus, petrecându-și o parte din tinerețe în Transilvania, desfășurându-și activitatea la anii maturității în București, Tancred Bănățeanu a avut, prin împrejurările vieții sale, posibilitatea de a cunoaște direct viața și cultura populară de pe cuprinsul întregii țări, lucru ce s-a reflectat pozitiv în activitatea sa științifică de cercetare și muzeografică. A călătorit mult și a făcut studii în numeroase zone etnografice ale României fiind unul din marii cunoscători ai artei populare, dar și a celei aparținând naționalităților conlocuitoare, cărora le-a dedicat cărți și expoziții. Interesul său a rămas statornic însă priinei sale dragoste, nordul românesc, din Bucovina și Transilvania, despre care a scris lucrări de referință începînd cu prima sa carte *Ceramica din țara Oașului* (1958), continuînd cu *Portul popular din regiunea Maramureș* (1965), *Artă populară din Nordul Transilvaniei* (1969), *Artă populară bucovineană* (1975). Domeniile de predilecție ale cercetărilor sale le-a constituit ceramica, țesăturile și cusăturile, și, în special, portul popular, în toate aducînd contribuții noi, originale, lărgind aria de cunoaștere și de interpretare a numeroase aspecte. A cunoscut însă tot atît de bine Bihorul, Oltenia, Banatul, Buzăul, Dobrogea, despre ceramica sau despre satele specializate în diverse meșteșuguri artistice scriînd studii, cărți și articole. După cum nu au rămas în afara interesului său și alte aspecte ale vieții și culturii populare, mai puțin cunoscute, cum ar fi tipurile de vetre ale caselor românești, vinătoreea de albine, rituri agrare străvechi (tinjaua), toate dovînd extinsa lor cunoaștere precum și erudiția sa. A publicat și peste hotare în periodice de prestigiu cum ar fi *Arhiva elvețiană de folclor* sau *Ethnographica* din Brno, după cum a prezentat comunicări la reuniuni savante din diferite țări.

Paralel cu activitatea de cercetare a ținut cursuri de artă populară și etnografie la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, îndrumînd serii de studenți timp de un deceniu. Activitatea sa de critic și istoric al artei populare și de teoretician al valorificării acesteia în creația artelor aplicate și decorative moderne au recomandat alegerea sa ca membru al Uniunii Artiștilor Plastici din R.S.R., făcînd parte din secția de critică.

Știința sa a fost dublată de un deosebit simț estetic întemeiat pe un gust sigur și pe un spirit cultivat care s-au manifestat plenar în îndelungata sa carieră de muzeograf. A conceput și a organizat foarte multe expoziții de bază, între care cea a costumelor populare din România reprezintă probabil una din reușitele majore ale artei și științei expoziționale etnografice, așa îndrăzni să spun pe plan european. Frumusețea și claritatea tematicii și a expunerii au făcut din această expoziție o temă de studiu dar și de admirație pentru numeroase generații de muzeografi cărora le-a fost îndrumător și prieten nu numai la cursurile și în comisiile de atestare ale Centrului de Perfecționare a C.C.E.S. Tancred Bănățeanu a fost autorul a zeci de expoziții în țară și în străinătate, însoțind numeroase din acestea la Londra, Basel, Moscova, Varșovia, Berlin, Sofia, Belgrad, știința sa ca și conferințele ținute făcându-l cunoscut în cercurile de specialitate din aproape toate țările Europei. În același timp a organizat și multe expoziții de artă populară străină la București și în alte centre ale țării, cea dedicată Artei africane la sala Dales de către marele specialist elvețian Jean Gabus, va rămâne o dată memorabilă. O istorie a muzeografiei etnografice românești nu va putea fi făcută fără menționarea aportului excepțional adus de Tancred Bănățeanu, așa cum lucrările sale constituie de pe acum un capitol important al istoriei și științei artei populare românești, așa cum de altfel a avut puterea să ducă la bun sfârșit luptându-se cu necruțătoarea-i suferință, lucrarea sa de sinteză, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare* în care sint reunite experiența-i de teren, cunoștințele teoretice, opiniile cu privire la evoluția și valorificarea artei populare și practica expozițională.

A știut să formeze colaboratori de înaltă calificare cu care a conlucrat exemplar în atâtea împrejurări și întreprinderi științifice. A fost o inteligență deschisă spre frumos, spre nou, a avut sensibilitate puternică adînc vibrantă la frumusețea vieții, a oamenilor dar și a lucrurilor, adeseori apăsător umil, cărora el le-a dat o nouă viață în colecțiile sale admirabile. A fost prietenul cald, sfătuitoarea avizat al multor tineri și mai puțin tineri, dintre care mulți, unii prieteni de o viață, gîndindu-se la multele întâlniri avute cu el, așa cum mie îmi sînt apropiate zilele petrecute împreună la Carașova din Banat, la Negrești lui iubiți din țara Oașului, la Bisoca din munții Buzăului, în crîngurile pierdute pe plaiurile Munților Apuseni, cele ce marceau prima noastră întâlnire acum mai bine de treizeci de ani, atunci cînd i-am cunoscut cultura și spiritul îngemănate într-o înțelegere superioară a vieții și a artei pe care le-a trăit intens sub semnul unui rafinament care-i marca personalitatea.

PAUL PETRESCU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curente intelektuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei; vol. V/1, 311 p., 78 lei.
- * * * *Enesciana*, vol. II—III, *Georges Enesco, muzicien complexe* (sub red. Mircea Volcana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate pînă la formarea științelor moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSCHI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier”*, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de Istoria Artelor, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiul de Istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

